

FORUM FESTWOCHEN ff FLUCHT. HEIMAT

forumfestwochen ff – eine Veranstaltungsreihe der Wiener Festwochen – versteht sich einerseits als prominente Plattform zur Präsentation ungewöhnlicher Projekte und interessanter Theaterentwürfe und ist andererseits ein internationales Laboratorium, das jungen Theaterleuten mit Ausstellungen und Gesprächen einen geschützten Raum für gemeinsames Arbeiten, Diskutieren und Experimentieren gibt. ¶ forumfestwochen ff 2005 stellt Arbeiten von jungen Künstlern aus China, Indien, dem Iran, Kolumbien, Litauen, Pakistan, Spanien und Südafrika vor. ¶ Der Titel *Flucht. Heimat* impliziert neben einem Ort, der Stabilität und Sicherheit verheißt, auch Bewegung. Weltweit provozieren Vertreibung, Ausgrenzung und Überformung Regisseure, Autoren, Videokünstler und Performer, Geschichten über Menschen auf der Suche nach Halt und Identität zu erzählen, die in der immer komplexer werdenden Welt der Globalisierung Werte und Moralvorstellungen im Widerstreit mit den Spielregeln des täglichen Überlebenskampfes neu definieren.



Wiener 
Festwochen



Testigo de las ruinas Seite 3



Amnèsia de fuga Seite 24



Big Dada Seite 6



Dance on Glasses Seite 14



Sheng Ren Kongzi Seite 16



Madagaskaras Seite 20



Ausstellung: Chinesisches Theater Seite 17



Amid the Clouds Seite 12



clubnight: House of The Holy Alma Seite 15

FLUCHT. HEIMAT



Dance on Glasses © Foto: TDV

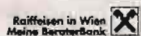
Inhalt

- Seite 3
Testigo de las ruinas
- Seite 6
Big Dada
- Seite 12
Amid the Clouds
- Seite 14
Dance on Glasses
- Seite 16
Sheng Ren Kongzi
- Seite 17
**Ausstellung:
Chinesisches Theater**
- Seite 19
**House of The Holy Afro
clubnight, live act!**
- Seite 20
Madagaskaras
- Seite 24
Amnèsia de fuga

Die Wiener Festwochen werden subventioniert aus Mitteln der Kulturabteilung der Stadt Wien.



CASINOS AUSTRIA
Marktplatz 20



Hauptsponsoren der Wiener Festwochen

Spielorte / Abendkassen

Dschungel Wien und Schauspielhaus
öffnen eine Stunde vor Vorstellungsbeginn.

Dschungel Wien ☎
Museumsplatz 1, 1070 Wien
Telefon (+43-1) 589 22 22
(U2, 2A Museumsquartier, U3, 48A, 49
Volkstheater)

Schauspielhaus ☎
Porzellangasse 19, 1090 Wien
Telefon (+43-1) 589 22 22
(D Schlickgasse, 40A Bauernfeldplatz)

Passage ☎
Babenbergerpassage
Burgring / Ecke Babenbergerstraße,
1010 Wien
Telefon (+43-1) 589 22 22
(1, 2, D, J, 2A, 57A Burgring)

Information und Karten

Festwochen-Service Telefon
ab sofort (+43-1) 589 22 22
A1 Freeline
ab 25. April 0800 664 020

Online-Verkauf
www.festwochen.at

**Telefonischer Kartenverkauf
mit Kreditkarte**
Ab sofort (+43-1) 589 22 11
ab 25. April 0800 664 010

Vorverkauf an den Kassen
Ab 23. April
Tageskasse der Wiener Festwochen
Lehargasse 3a, 1060 Wien
Telefon (+43-1) 58922-456
Sa-Mi 10 bis 18 Uhr
Do, Fr 10 bis 19 Uhr
Wien Ticket (bis 11. Juni)
(Salettl neben der Staatsoper)
H.-v.-Karajan-Platz, 1010 Wien
Mo-Sa 10 bis 18 Uhr
Sonntag geschlossen

Preise
(Ermäßigungspreise in Klammern)
Testigo de las ruinas –
Zerstörung eines Stadtteils
Amid the Clouds
Dance on Glasses
€ 16,- (11,-)

Big Dada
Sheng Ren Kongzi – Der Weise Konfuzius
Madagaskaras – Madagaskar
Amnèsia de fuga – Erinnerungslos auf der
Flucht
€ 22,- (15,50)

House of The Holy Afro
clubnight, live act!
€ 5,-

Ermäßigungen
Jugend-Bonus der Wiener Festwochen
Schüler, Lehrlinge, Studenten, Präsenz-
und Zivildienstler (bis zum vollendeten
27. Lebensjahr) erhalten im Vorverkauf
bis zu 30% Ermäßigung auf Eintrittskarten
der Wiener Festwochen 2005 und nach
Verfügbarkeit ermäßigte Karten zu € 8,-
an der Abendkasse. Beim Kartenkauf ist
ein gültiger Ausweis bereitzuhalten.

Arbeitslose
Arbeitslose erhalten im Vorverkauf bis zu
30% Ermäßigung auf Eintrittskarten für
die Wiener Festwochen 2005 und nach
Verfügbarkeit ermäßigte Karten zu € 8,-
an der Abendkasse. Beim Kartenkauf ist
ein gültiger Ausweis bereitzuhalten.

**Bei simultan übersetzten Vorstellungen
bitte zur Entlehnung der Kopfhörer
Lichtbildausweis mitbringen!**

Sofern nicht anders gekennzeichnet,
sind alle Texte Beiträge der Redaktion.
Planungsstand 11. April 2005.
Änderungen vorbehalten!

Team

Konzeption und Leitung
Stefan Schmidtke, Almut Wagner
Assistenz der Künstlerischen Leitung
Elisabeth Schack
Produktionsleitung
Celestine Kubelka
Produktionsassistent
Vanja Fuchs, Nora Wolloch
Technische Leitung Schauspielhaus
Michael Zerz, Andrey von Schlippe
Technische Leitung Dschungel
Hannes Röbisch, Andrey von Schlippe
Team Technik
Herbert Angerstein, Sigi Feldbacher,
Sascha Kloiber, Oliver Koinig, Stefan Sorn

Impressum

Eigentümer, Herausgeber und Verleger
Wiener Festwochen
A-1060 Wien, Lehargasse 11
T (+43-1) 589 22-0, F (+43-1) 589 22-49
festwochen@festwochen.at
www.festwochen.at

Geschäftsführung
Luc Bondy
Wolfgang Wais
Künstlerische Leitung
(für den Inhalt verantwortlich)
Luc Bondy (Intendant)
Stefanie Carp (Schauspieldirektorin)
Stéphane Lissner (Musikdirektor)

Redaktion
Elisabeth Schack, Stefan Schmidtke,
Almut Wagner
Übersetzung aus dem Englischen
Sigrid Szabó, Almut Wagner
Übersetzung aus dem Spanischen
Elisabeth Schack, Barbara Schober
Übersetzung aus dem Litauischen
Cornelius Hell
Übersetzung aus dem Persischen
Iradj Zohari

Produktion
Herold Druck

TESTIGO DE LAS RUINAS

ZERSTÖRUNG EINES STADTTTEILS



Testigo de las ruinas © Foto: MAPA

Im Zentrum von Bogotá ist einer der ältesten Stadtteile verschwunden: Santa Inés, mit der Straße El Cartucho, war ein lebhaftes Viertel mit Lagerhäusern, Herbergen und Pfandleihern. Ein sehr armes Viertel mit hoher Kriminalitätsrate, in das sich die Polizei nicht mehr hineintraute. Vor kurzem wurde es komplett abgerissen, ein Park wird dort entstehen. ¶ Das Künstlerlabor MAPA hat ehemalige Bewohner dazu angeregt, Spuren ihrer alten Welt festzuhalten, ihre Erinnerungen in Geschichten und künstlerischen Zeugnissen festzuhalten. MAPA dokumentiert diesen Prozess in einer beeindruckenden zweiteiligen Video-Installation.

DIE GESCHICHTE VON SANTA INÉS

Germán Piffano

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Entwicklung der „modernen Städte“ begann, war das Viertel Santa Inés der kolumbianischen Hauptstadt Bogotá, die man oft als südamerikanisches Athen bezeichnete, ein Stadtteil „von guter Abstammung“. Vornehme und in Kolumbien bekannte Familien wie die Acevedos und die Bernals, die Lievanos, die Sernas oder die Turbays lebten zu dieser Zeit in Santa Inés, und auch ihre Nachfahren hielten die Erinnerung an diesen Ort lange Zeit wach.

Mitte der 1940er Jahre begannen so stolze Errungenschaften wie Straßenbahn, öffentlicher Markt und Hotels das ruhige bürgerliche Viertel, schleichend, aber beständig zu verwandeln. Eine urbane Metamorphose, die mit dem Jahrhundert voranschreiten sollte, setzte ein. Der Marktplatz wucherte über die Gehsteige hinaus und wurde zum zentralen Markt einer Stadt, die mit der Modernisierung des Landes geradezu fanatisch anwuchs. Imbissstände, Gemischtwarenläden und Geschäfte, in denen mit Militäruniformen gehandelt wurde, schossen aus dem Boden. Während die ersten Lagerhäuser für Mehrwegflaschen, Haushaltswaren und Papier öffneten, drangen gleichzeitig Stimmen über die einziehenden Missstände in Santa Inés bis in den restlichen Teil von Bogotá.

Nach dem „Bogotazo“, einem bürgerkriegsähnlichen Aufstand im Jahr 1948, stellte die Straßenbahn den Verkehr in ganz Bogotá ein. Die vornehmen Bewohner verließen das Viertel endgültig. Ein paar ungenutzte Schienen verblieben in den Straßen, und einige wenige Familien wollten oder konnten nicht wegziehen. Gleichzeitig gab es einen Zustrom von Menschen aus den ländlichen Gebieten, die vor der Gewalt, die sie in der Provinz bedrohte,

flohen. Sie landeten hier in Santa Inés an den Haltestellen verschiedener Busse. Neben großen Gesellschaften wie Ferreira, Aguila, Expreso Bolivariano, Sogamoso transportierten eine Unzahl kleiner Fuhrunternehmer immer mehr Arbeiter in die Stadt. Kleine, schäbige Hotels, Absteigen, die mit billigen Cafés und Pfandhäusern konkurrierten, entstanden. Der Bezirk veränderte sein Gesicht während dieser Jahre – die spontane Antwort auf die „Erfindung einer Stadt“, die niemals daran gedacht hatte, einen Busbahnhof zu errichten.

In all diesem Wirrwarr zwischen den Geschäften und Cafés und Speichern tauchten die ersten Betrunkenen auf; und Klebstoffschnüffler, die „piperos“. Dann kamen die 1970er Jahre, die psychedelischen Jahre, und Santa Inés gab sich entsprechend. Nach und nach wurde der Bezirk von Herumtreibern bevölkert, Kleinkriminellen und Durchreisenden, die, sich den Strömungen des „barrio“ anpassend, kamen und gingen, immer auf der Suche nach dem Glück. Aus dieser Zeit gibt es noch Erinnerungen an die ersten Recycling Lager, den Umzug der Pfandleiher in die Carrera Décima, die starke Vermehrung der Gastehäuser, billigen Hotels und Herbergen. Die „ñeros“ erschienen auch: urbane Figuren, umhüllt von Rauch-Ringen, die sich von hier nach da bewegten, mit „Ware“, die sie in der Stadt zusammengeschnorrt hatten, die sich mit ihren ganz eigenen Geschichten in allen Straßen verewigt haben, meist durch konfliktreiche Situationen und anschließende Hetzjagden.

Die Busgesellschaften zogen bald weg. Per Dekret schickte sie die Stadt zum zentralen Transport-Terminal. Das war am Anfang der 1980er Jahre.

Die Busse und Passagiere ließen die Händler und Leute, die Santa Inés zu ihrer Heimat gemacht hatten, zurück: Flaschen-Aufkäufer, Lagerbesitzer, Händler für Handwerkszeug, Altkleiderhändler, Papierverkäufer und Arbeiter. Jeder lebte nach seinem Rhythmus, nahm gerade so viel von der Stadt, um zu überleben. Darunter waren die „Glücksritter“, Obdachlose, die zwischen Drogen, Rauch und Schmutz die Nacht in Santa Inés willkommen hießen. Und mit der Nacht kam der Karneval, die Euphorie, der Lärm der Ghetto-Blaster, der schnelle Tod und die „ganchos“: Kriminellenbanden und Drogenhändler, die ihre Spuren im Gedächtnis der Stadt, der Verbindung von Santa Inés und der urbanen Hölle, für immer eingeschrieben haben. Das Millennium ging zu Ende und damit einher kam das Ende von Santa Inés. Es ergab sich und überließ sein Land einem Park. Es ließ Häuser, Nachbarn, Erfahrungen und Erinnerungen an ein Viertel zurück, das, wenn man durch die Straßen zog, die Geschichte des Landes umrissen hat.

Germán Piffano ist Anthropologe, er lebt in Bogotá.

* Publikumsgespräch

19. Mai, im Anschluss an die Vorstellung,
Dschungel Wien, Eintritt frei

Dank an: Bewohner von Santa Inés - El Cartucho Luis Carlos Arango, Claudia Carpintero, Daniel Carpintero, Jhormel Carpintero, Jairo Andrés Cardenas, Carlos Alberto Carillo, Jorge Enrique Gaitán, Giovanni García, Edison López, Hilda Zoraida López, Luz Ángela Moreno, Margarita Palacio, Luis Ernesto Pardo, Camilo Rengifo, Sandra Milena Tangarife, Doña Ana, Don Leo, Don Jesus, David Ericson, Bicho, Holman Stick y John Jairo.

Proyecto C'undua, IDCT, Salón Volcán, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Nacional de Medicina Legal, ERU, IDU, Estrategia de Inclusión Social, DABS, Alicia Eugenia Silva, Daniel Vargas, Inés Elvira Roldán, Álvaro Jiménez, Germán Piffano, Carlos Ángel, Natasha Iartovska

LABOR SOZIALER FANTASIE

Rolf Abderhalden

Der Ausgangspunkt dieses Kunst-Projekts, das sich mit der Realität beschäftigt, ist das Verschwinden der Straße El Cartucho in Santa Inés, ein Bezirk von Bogotá, der Symbolkraft hat, da er paradoxer Ausdruck der Geschichte der Stadt ist. Ein Ort, der lokale Mythen hervorbringt und eine Vielzahl anonymer Helden, die stigmatisiert und ausgeschlossen durch komplexe soziale Verhaltensweisen sind. Um die lokalen Mythen dieses symbolträchtigen Viertels zu erforschen, setzten wir uns anfangs mit Prometheus auseinander, dem mythischen Helden, der, nachdem er das Feuer gestohlen hatte, von den Göttern bestraft wurde. Dieser Mythos wurde immer wieder neu interpretiert und neu beschrieben, neben Aischylos, Gide und Kafka auch von Heiner Müller. Müllers Text, der nur drei Seiten umfasst, ist das Kondensat des Paradoxons eines Helden, der von den Göttern bestraft wird. 3000 Jahre später durch Herakles befreit, beschwert sich Prometheus, wütend über die Trennung von dem Adler, der ihn quält, und fordert, zu seiner friedlichen Felswand zurückgebracht zu werden. Er fürchtet sich mehr vor der Freiheit als vor dem Adler. Für Heiner Müller liegt der potentielle Raum für die Kunst in der Spannung, die zwischen der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte existiert.

Müllers poetischer Text diente in unserem Projekt als „ready-made Material“, das andere Geschichten generieren kann, die zwischen dem antiken, universellen Mythos und den persönlichen Mythologien einer Gruppe alt-eingesessener Bewohner von El Cartucho angesiedelt sind. Im Anschluss an die gemeinsame Lektüre des Prometheus-Mythos erfand jeder der

TESTIGO DE LAS RUINAS MAPA LABORATORY OF ARTISTS

SPIELORT Dschungel Wien //

PREMIERE 19.* Mai, 19 Uhr //

FOLGETERMINE 20., 21., 22. Mai, 19 Uhr //

DAUER 120 Minuten, eine Pause //

Video-Installation in zwei Teilen

TEIL 1 Die Befreiung des Prometheus

TEIL 2 Die Säuberung der Ställe des Augias

Europapremiere

VON UND MIT MAPA laboratory of artists //

KÜNSTLERISCHE LEITUNG Heidi Abderhalden und

Rolf Abderhalden //

VIDEOGESTALTUNG Rolando Vargas / Lucas Maldonado /

Ximena Vargas // TECHNICAL DESIGN Juan Carlos Vallejo //

SOUNDDSIGN Felipe Lopez //

PRODUKTION IN BOGOTA José Ignacio Rincon //

GASTSPIEL //

PRODUKTION MAPA, Bogotá, Kolumbien //

IN ZUSAMMENARBEIT MIT Zuercher Theater Spektakel //

In spanischer Sprache mit deutscher Übersetzung //



Heidi Abderhalden © Foto: Rolando Vargas / MAPA



Rolf Abderhalden © Foto: Rolando Vargas / MAPA

Beteiligten seine eigene Geschichte neu; der antike Mythos wurde ins Heute übertragen und dabei wurden eigene Mythen verfasst. Jede dieser Geschichten nährte sich aus der bruchstückhaften lokalen Legenden-sammlung von El Cartucho (das Glaubhafte), den Erinnerungen von Erfahrungen (das Denkwürdige), und Träumen und persönlichen Fiktionen (das Primitive). Das Ergebnis waren Orte genauso wie Geschichten. Jede Person rekonstruierte ihr eigenes Fragment des Bezirks, ausgehend von Legende, Erinnerung und Traum: Erfahrungen, die die Erinnerung und das Leben dieses Ortes neu konfigurieren, ausgedrückt in jeder dieser Geschichten als die Anwesenheit von Abwesenheit, gleichsam als ein Zeichen für etwas, das nicht länger existiert.

Für diejenigen von uns, die an diesem Projekt teilgenommen haben, stellt Prometheus eine „anthropologische“, poetische und mythische Erfahrung dar, die ihren Raum findet innerhalb eines dunklen und unzugänglichen Wirkungskreises der Stadt. Eine fließende oder metaphorische Stadt, die im lebendigen Text einer geplanten und lesbaren durchschimmert. Dieses Erinnerungs-Labor für Santa Inés - El Cartucho wurde in zwei Akten präsentiert. Der erste Akt wurde während der gerade stattfindenden Zerstörung gezeigt. Der zweite Akt wurde gezeigt, als der Abriss des Barrios vollzogen worden war, unter Teilnahme von weiteren hundert ehemaligen Bewohnern dieses Gebiets.

EIN BRIEF AUS BOGOTÁ

José Antonio de Ory

Das „Künstlerlabor“, in dem das 1984 von den Geschwistern Rolf und Heidi Abderhalden gegründete MAPA Teatro probiert und arbeitet, befindet sich in einem baufälligen, fast verfallenen alten Haus, im Stadtzentrum, wo man in der Nacht nicht leichtsinnig herumstreicht. Dort wurde im Dezember die Installation *re-corrídos* eröffnet (die Künstler von MAPA nennen sie „instala-acción“ / „install-action“), die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Erinnerung an all das wieder zu beleben, was noch vor kurzem die so genannte „calle Cartucho“, ein Straßenzug in Santa Inés, war.

Es ist gänzlich unmöglich, die Intention dieser *re-corrídos* zu verstehen, ohne etwas über diese beispielhafte und unbeschreibliche Straße zu wissen. Eine Straße, die im Laufe eines Jahrhunderts durch eine schicksalhafte Geschichte des Verfalls von einer wohlhabenden, bourgeoisen Wohngegend zum berüchtigtsten Ghetto Bogotás wurde, zur Zufluchtsstätte der Obdachlosen, Straßenkinder, Kleinkriminellen, Ausgegrenzten und einem ganzen Haufen stigmatisierter Verlierer, die dort „desechables“ („Abfall“) genannt wurden. Alles, was wir vom Leben unserer europäischen Bettler, clochards und homeless wissen, reicht nicht aus, um uns eine Vorstellung von den dort herrschenden Zuständen zu geben. Wer es wagte, sich in El Cartucho zu begeben, der fand sich in einer Geisterstadt wieder, in der die Zivilisation ein jähes Ende gefunden hat, paradoxerweise zerstört durch ihre eigenen Exzesse, als hätte eine seltsame Bombe jegliche Spur von Schönheit dem Erdboden gleichgemacht und ihre Bewohner in Lebewesen einer anderen, keiner menschlichen Spezies verwandelt. Trostlosigkeit, Angst, Elend, sittlicher Verfall – man kann nicht mit Worten ausdrücken, wie El Cartucho wirklich war.

All das verschwand vor ein paar Jahren – und es war bereits höchste Zeit – als begonnen wurde, das städtebauliche und soziale Wiederaufbau-Programm unter Bürgermeister Peñalosa umzusetzen. Besser gesagt: Die Bebauung verschwand, wurde komplett abgerissen. Man wollte herauskommen, ob mit dem Verschwinden der Gebäude, die noch vor einem Jahrhundert majestätische Wohnhäuser gewesen waren, der Mauern, der Pflastersteine, der Gehsteige, vielleicht eine Regenerierung des Viertels und seiner Bewohner zu erreichen wäre. Dort, wo im Moment ein riesiges Brachland ist, wo es jetzt wirklich den Anschein macht, als wäre dort eine Atombombe niedergegangen, wird gerade ein Park angelegt.

Hängen die Dinge so einfach zusammen? Kann man davon ausgehen, dass mit Pflaster- und Ziegelsteinen auch das erschütternde Elend und die Armut der Bewohner einfach verschwinden? Als wäre mit der Errichtung eines neuen Parks, wie durch ein Wunder, alles wieder gut; als wären die Leute, die in diesem Schmelztiegel gelebt haben, nicht immer noch auf der Straße, nur jetzt in irgendeiner anderen Ecke mit weniger bekanntem Namen. Sie sind es natürlich immer noch, die Gangs. Sie betteln, nehmen Drogen, begehen Überfälle und streunen umher, immer auf der Jagd. Man hatte wohl gedacht, bei El Cartucho ginge es nur um kriminelle Elemente, um ein paar „desechables“, und nicht – ob es uns gefällt oder nicht – um eine Gemeinschaft und ihre Erinnerungen, ihre lieb gewonnenen Dinge und ihre Gefühle; eine Welt der gemeinsamen Vorstellungen, ein urbaner Mythos.

Zwischen 2000 und 2003 initiierte die Behörde des Oberbürgermeisters von Bogotá das Projekt *C'úndua*, dessen Leitung Rolf Abderhalden übernahm. Dieses Projekt ist der Versuch, die Erinnerung in einer Stadt voller Gegensätze, die in den letzten Jahren einen außergewöhnlichen Wandlungsprozess durchgemacht hat, wiederzubeleben. *C'úndua* basiert auf der Überzeugung,



Testigo de las ruinas © Foto: MAPA

dass man Erinnerung wiederbelebt und sie am Leben erhält, indem man erzählt, was geschehen ist, was mit den Menschen passiert ist und wie sie gelebt haben.

Eine Stadt ist weniger physisches Gebilde als die Art und Weise, in der ihre Einwohner sich in ihr bewegen, sie bewohnen, in ihr agieren und sich ihr nähern.

MAPA Teatro und das *C'úndua*-Projekt wollten das Andenken Bogotás mithilfe von Erzählungen einiger Bewohner konstruieren und rekonstruieren. Rolf Abderhalden: *C'úndua* arbeitete nicht mit vielen Menschen, sondern mit kleinen Gruppen, die zu richtigen Forschungsgemeinschaften wurden. Wir gingen in die Viertel. Wo die Leute leben, in ihre Straßen oder in ihre Häuser, und so wurde aus anthropologischer Forschung künstlerische Feldforschungsarbeit, die die analytischen, wissenschaftlichen und moralischen Kategorien unserer Subjektivität ausklammerte, und der Begegnung, Konfrontation und der gemeinsamen Erfahrung mit anderen den Vorrang gab. All das vollzog sich mithilfe vielfältiger ästhetischer Mittel – Zeichnungen, Collagen, Fotografien, Erzählungen, Video- und Soundinstallationen, Audiolandschaften, täglichen Mikrofon-Stories – unkonventionell präsentiert zu verschiedenen Zeitpunkten und an öffentlichen Orten von Bogotá, fern traditioneller Museen oder Theater.

In *re-corrídos* taucht der Zuseher in Stimmen, Geräusche, Bilder, Objekte und Trümmer ein. Es liegt – sieh mal einer an! – etwas sehr Lyrisches in dieser Erfahrung, zwischen den Trümmern und Klängen in dieser verkommenen Gegend. MAPA Teatro gelingt es, den Blick auf diese Schönheit freizulegen, eine Besitz ergreifende Schönheit, die von der Komposition der Stimmen der „recicladores“ (wie dort diejenigen genannt werden, die Papier, Glas etc. aufkehren), der Ausgegrenzten, der Bewohner dieser Alpträum-Unterkünfte ausgeht.

Dasselbe Ziel verfolgte *Die Befreiung des Prometheus*. Mit der theatralischen Erarbeitung dieses alten griechischen Mythos sollten die kleinen Geschichten einer Gruppe ehemaliger Bewohner von El Cartucho in Erinnerung gebracht werden.

Ich beschließe diesen Brief und stelle fest, dass noch immer Zusammenhänge hergestellt und einige Fragen zumindest angesprochen werden müssen. Denn worum es wirklich geht ist, die Kunstobjekte, Plastiken und Szenen als Katalysatoren der Erinnerung einzusetzen.

Ich frage mich daher, ob sich die Menschen aus El Cartucho in *re-corrídos* wieder erkennen. Ob die Leute, die es wirklich kannten, meinen – so wie es auch mir schien, der ich El Cartucho kaum kannte – dass die Arbeit von Rolf Abderhalden wirklich dabei hilft, die Erinnerung an das, was war, wieder zu finden und zu bewahren.

Ist *re-corrídos* eine „Re-Konstruktion“ der Erinnerung an El Cartucho? Es ist so schwierig, die Erinnerung zu rekonstruieren, ohne sie dabei zu verändern, zurechtzubiegen oder neu zusammenzusetzen.

Kann man es nicht vielleicht so sehen, dass die Erinnerung, ob individuell oder kollektiv, im Grunde immer mehr Konstruktion als Rekonstruktion, Neuerfindung der Vergangenheit, ungerechtfertigte Annäherung, letzten Endes Fiktion ist? Vielleicht hat [der Liedermacher] Serrat recht, wenn er sagt: Die Erinnerungen erzählen dir immer Lügen / sie passen sich dem Wind an, sie steuern die Geschichte; hierhin ziehen sie sich zurück, dorthin dehnen sie sich aus, / sie färben sich mit Ruhm, sie baden sich im Dreck / sie versüßen sich, sie verbittern sich nach unserem Kompromiss / Auskommen? / So wie uns es passt.

BIG DADA



Big Dada © Foto: Peter Maltbie

Third World Bunfight, was sich frei mit „Dritte Welt Tortenschlacht“ übersetzen lässt, präsentiert mit *Big Dada* eine afrikanische Geschichtsstunde der besonderen Art. In grellen Bildern und mit frechen Songs holt das Theaterensemble aus Tänzern, Musikern und Schauspielern gemeinsam mit dem Kapstädter Regisseur Brett Bailey in einer „postkolonialen Skandalrevue“ den „Schlächter von Afrika“ auf die Bühne. Die Geschichte von Aufstieg und Fall des ugandischen Diktators Idi Amin steht für ein beständiges Auf und Ab im Kampf des Schwarzen Kontinents für Unabhängigkeit und Freiheit. Unterhaltsames und zugleich unbequemes Theater.

DER WEISSE JUNGE AUF DER SUCHE NACH BIG DADA

Brett Bailey

Ich hatte schon längere Zeit den Plan, ein Stück über afrikanische Diktatoren zu machen. Zimbabwe, das im Norden an Südafrika grenzt, ist in den Klauen einer dieser Männer, genauso wie andere afrikanische Staaten. Tyrannei ist kein ungewöhnliches Phänomen im post-kolonialen Afrika.

Idi Amin, der sich den ugandischen Thron 1971 unter den Nagel gerissen hatte, war ziemlich offensichtlich eine despotische Wahl: Der Erzdiktator, ein Stereotyp der Hölle. Idi war sicherlich ein großer Showman, ein Bananenrepublik-Tyrann, der den Genozid mit einem „gewissen Etwas“ vollzog, der ein Land mit theatralischer Geste zerstörte.

In den 1970er Jahren spielten Kapitalisten und Kommunisten Kriegsspiele auf den Feldern von Afrika. Die Briten und die Israelis halfen Amin, an die Macht zu kommen, und er regierte Uganda mit der Faust, die ihm über neun Jahre hinweg den Titel des nationalen Schwergewichtsboxchampions gesichert hatte. Er vertrieb Tausende von Siedlern, ermordete 350.000 ugandische Bürger und trug dabei Saville-Row-Anzüge und bunte Glitzermedaillen.

In ganz Afrika hatte er den Ruf des Helden im anti-kolonialen Kampf. 1979 überfiel er Tansania, um seine meuternden Truppen abzulenken, wurde aber aus Uganda von einer tansanischen Gegenoffensive vertrieben. Er verstarb 2003 friedlich im saudi-arabischen Exil.

Im Jahr 2000 brach ich nach Uganda auf, um Nachforschungen über das Erbe dieses Mannes anzustellen. So hatte ich mir die Hauptstadt Kampala vorgestellt: von Kugeln durchlöchert, im Schmutz versinkend, Bananenbäume, die durch den Asphalt brechen, Knochenfragmente in allen Ecken.

Nichts davon erwartete mich. Das Zentrum ist durch und durch verwestlicht. Die Hügel der Umgebung sind bedeckt mit begrünten Wohnsiedlungen.

Wunden heilen schnell in Zentralafrika. Ich suche nach verräterischen Zeichen von Brutalität, ich horche auf den Chor der Opfer. Nichts. Der Dschungel hat alles überwuchert.

Amin zerstörte die ugandische Wirtschaft, indem er das gesamte Geld in die mehrheitlich sudanesischen Söldnertruppen steckte, die er angeheuert hatte, um das Land mit Kugel und Schwert anzuführen. Für einige Jahre existierten Seife, Streichhölzer, Speiseöl und Zucker nur in der Erinnerung der Menschen, so wie es heute in Zimbabwe ist. Leute verschwanden herdenweise, wie Schlachtvieh.

Waffen sind allgegenwärtig in der Stadt, überall Männer mit antiken Schrotflinten und Sturmgewehren. Security Personal in einer überwältigenden Vielzahl von Kostümierungen lehnt in Toreinfahrten und gegen Pfosten. Die US-Botschaft gleicht einer Festung, seitdem ihre Schwestern in Kenia und Tansania 1998 attackiert worden waren.

In Amins Tagen brummt Panzer durch die Hauptstraße; in den farbenprächtig dekorierten Bars nahm seine 40.000 Mann starke Armee eine Auszeit vom Menschen-Massakrieren; der große Mann selbst sauste in seinem Chopper von Residenz zu Residenz wie durch das ganze Universum.

Um Zugang zu den Archiven von Radio Uganda zu erhalten, wo Aufnahmen von Amins endlosen, eigentümlichen Reden und eine große Anzahl grooviger Popsongs über ihn lagern, rannte ich vom Radio-Bevollmächtigten zum Oberkommissar, von Büro zu Büro, hinterlegte Briefe, sammelte

Gummistempel, das alles um festzustellen, dass das Material zu keinerlei Zweck freigegeben werden könne, „das würde die Regierung von Uganda in Verruf bringen“. So Gott mir helfe.

Ich plaudere mit Robert Ondoga. Als junger Mann traf er Amin im Jahr 1978 bei einer Veranstaltung, die er im Lieblingsclub des Präsidenten organisiert hatte. Dort wartete er in einer langen Schlange vor der Toilette. Plötzlich wurde es dunkel. Er drehte sich um, und Amin stand hinter ihm, seine Körperfülle verdeckte die Lampe. „Haben Sie ihn vorgelassen?“, frage ich.

„Natürlich. Wir sagten: ‚Bitte kommen Sie, Sir!‘ Aber er sagte: ‚Nein, danke. Sie waren zuerst da.‘ Dann fragte er uns, woher wir kämen, ob wir mit dem Service im Club zufrieden wären. Sehr leutselig, sehr freundlich. Ich war fasziniert von diesen Minuten, fasziniert. Und seine riesige Hand – er schüttelt deine Hand, aber deine Hand verschwindet einfach in seiner.“

„Ich kann mir vorstellen, dass Sie nicht pinkeln konnten.“ „Nein, natürlich nicht, egal wie lange du da schon stehst. Wie kann man pinkeln, wenn Idi Amin hinter einem steht?“

Amin stammte von dem marginalisierten Volk der Kakwa ab, dessen Blutriten seinen Geschmack an menschlichen Organen förderten. Minderwertigkeitskomplex, Syphilis, Hypomanie, gefühllose Dummheit ... zahlreiche Theorien gab es, um sein gewaltsames, unberechenbares Verhalten zu erklären.

„Er war die Inkarnation des Bösen“, erinnert sich Dennis Kylie, der britische Korrespondent des Guardian, mit einem Schaudern beim Whiskey, „der Anführer einer Pfadfindergruppe mit unbegrenzter Macht – beängstigend.“ Henry Kyemba empfängt mich zum Tee in dem hellen, weißen Restaurant des Parlaments. Amins kultivierte „Rechte Hand“ über einige Jahre hinweg floh 1977, nachdem alle seine Weggefährten ausgeschaltet worden waren. Sein Buch *State of Blood* ist einer der intimsten Berichte über den Terror.

„Amin war ein reizender Mensch, einer der reizendsten Menschen, die ich je getroffen habe, sofern er nicht einen seiner Wutanfalle hatte – in ihm kochte die Wut eines verwundeten Büffels.“ „Was trieb ihn in solch extreme Anfälle?“ „Das Überleben ... Das Überleben.“

Die israelischen Zionisten und 50.000 Asiaten wurden während Amins zweijährigem Aufstieg vertrieben. Die meisten Weißen folgten ihnen. Afrika den Afrikanern.

Draußen versammeln sich Massen von abscheulichen aasfressenden Marabus auf dem Gelände des Parlamentsgebäudes und ziehen gemächliche Kreise über den Himmel. Bis zu den großen Fleisch-Banketten der Siebziger waren sie in Kampala nicht heimisch. Die Reaktion der Umwelt auf die Menschheit.

Ich verbrachte Stunden um Stunden in der öden Bibliothek der Makerere-Universität mit gebundenen Jahrgängen der Tageszeitung Stimme von Uganda und meinem Diktiergerät und besprach Kassetten mit den Legenden über Amins Regime. Prahlereien, Anschuldigungen, Märchen, schonungslose Spalten mit den Worten Seiner Exzellenz.

Über einige Jahre, in denen Journalisten ins Exil getrieben oder gleich ermordet wurden, mutierte die Zeitung von den lebensfrohen zwölf Seiten eines volksnahen Käseblatts zu einer stinklangweiligen, vierseitigen Militärregierungsgazette, gespickt mit Fotos des gestylten Amin in Stetson und Krawatte, Amin in saudischen Gewändern, in Militäruniformen, Amin, der Doktor der Politikwissenschaft in akademischen Roben, Amin, der Feldmarschall, dekoriert wie ein Weihnachtsbaum, Amin in Badehose.

Amin, zu dessen Ehren 1.000 Salutschüsse abgegeben werden, der Grundsteine für 1.000 niemals-zu-bauende Institutionen legt, die Hände von Hunderten ihn aufsuchende Diplomaten, Würdenträgern und Geschäftsteuten aus der ganzen Welt schüttelt. Amin im Gespräch mit dem Anglikanischen Erzbischof Janan Luwum und dessen Frau im Parlamentshaus am 15. Februar 1977; am darauffolgenden Tag wurde der Erzbischof angeblich in einen tragischen Verkehrsunfall verwickelt und starb – Fotos der zerknautschten Autos.

Voilà! Das sind die Regieanweisungen von Idi Amin im Theater von Dada! In Wirklichkeit wurde der Erzbischof erschossen, weil er zu populär war, zusammen mit einer Handvoll unbequemen Parlamentsmitgliedern, im Hauptquartier von Amins geheimem „State Research Bureau“. Der Chef der

Justiz, um nur einen zu nennen, war den gleichen Weg fünf Jahre zuvor gegangen. Die Welt jammert und schreit, die UN-Kommission für Menschenrechte schaut weg. Mein Führer Jack und ich durchqueren Kampala zum Gipfel des Nakasero Hill, zu den Gebäuden des ugandischen Fernsehens (UTV). Hinter dem Zaun das Geheimdienst-Hauptquartier – verantwortlich für Verhöre und Folterungen, gleich dahinter die Residenz des Präsidenten. Ich bin hinter Fernseharchivmaterial her. Zur gleichen Zeit wie die Übernahme der Zeitung ergriff das Regime 1972 die Macht über den Sender. Alle öffentlichen Auftritte Amins wurden der Nation gezeigt. Es muss kilometerweise Filmmaterial geben.

„Ach, das ist alles auf 16mm gedreht.“, sagt der für diese Fragen verantwortliche Mitarbeiter, ein Ingenieur. „Kann man Zugang dazu bekommen?“ „Nein, es existiert nicht – wir haben es nicht.“

„Es existiert nicht.“ Ich bin alarmiert. „Was passierte mit diesen Filmmaterialen?“ „Sie wurden vernichtet.“ „Weißt du, nachdem [der ehemalige Präsident Milton] Obote verjagt worden war“, ergänzt Jack, „wäre man geschlagen oder sogar umgebracht worden, wenn man mit Bildern des Präsidenten aufgegriffen worden wäre. Als das Amin-Regime fiel, hatten die Leute Angst.“ Der Ingenieur stimmt zu: „Alles wurde verbrannt.“ Aber er sieht dabei verschlagen aus.

„Diese Geschichte! Eure Geschichte!“ Ich habe Flammen vor Augen, die Filmschlangen verschlingen. Worte und Gesichter, die sich rot färben. Aber was macht das?

Als wir rausgehen sagt Jack: „Die haben das Zeug verkauft, das meiste auf jeden Fall. Ich wollte das gerade eben nicht sagen. Die mächtigen Netzwerke, internationale Universitäten – da gibt es Menschen, die viele Dollars dafür zahlen. Da drüben lag ein großer Stapel von dem Material.“ Er deutet auf eine offene Fläche. „Es lag hier jahrelang im Regen, aber das Büro des Geheimdienstes ist gleich da drüben. Keiner hat sich drangewagt.“ Das „State Research Bureau“: Ich überlege mir, wie weit sich die UTV-Toningenieure mit ihren Mikrofonen davon hatten entfernen müssen, um die Schreie der Gefangenen von den Zusehern fernzuhalten. Geschlagene Männer, aufgerissene Männer, Männer mit ausgequetschten Augen und zersplitterten Zähnen, Männer, die in Keller gestoßen wurden und dabei den Stumpf ihrer abgehackten Glieder festhielten, Männer, die gezwungen wurden, dem Vordermann mit einem Hammer das Hirn rauszuschlagen. Dann mussten sie den Hammer an den Hintermann weitergeben und waren selber an der Reihe. Thwock! Thwock!

Als Kampala befreit wurde, fand man Zellen voller Toter und Sterbender, Menschen, die wochenlang zusammen mit Leichen hausen mussten.

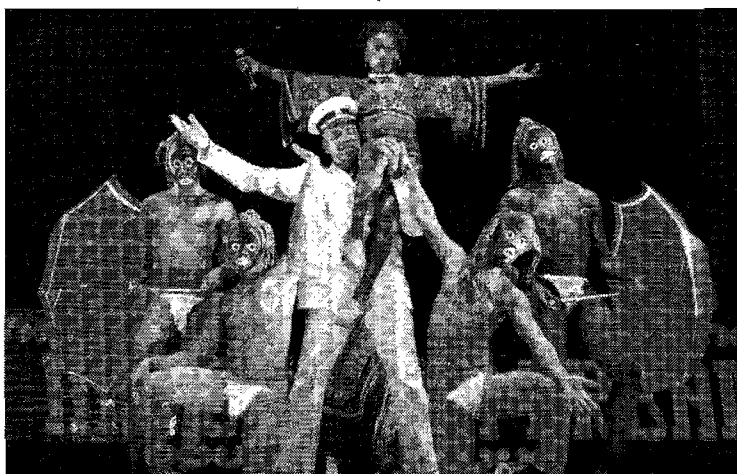
Es regnet in Strömen, Platzregen, einen Nachmittag lang, und der Boden dampft. Ich gehe auf den Nakasero Hill, eine Abkürzung von der Makerere-Universität zur Stadt durch roterdiges Ödland mit Pfützen und Unkraut. Hier und da, mitten im Schlamm, schlängeln sich aus den Wasserlachen grau schimmernde Bänder weggeschmissener Videobänder, Strähnen von verdrehtem, brüchigem Film wie die vertrockneten Eingeweide lange verstorbener Tiere, mehr und mehr je weiter ich gehe.

Ich hebe einen dieser schmutzverkrusteten Streifen auf, halte ihn gegen Himmel. Verkratzte Bilder von zierlichen, marschierenden Männern, schicken Uniformen mit Quasten und Federn, beschwingte Blaskapellen. Ein anderer Streifen zeigt fünf Männer in weißen Anzügen, die in die Kamera lächeln, eine vollbesetzte Tribüne im Hintergrund – zehn frames. Ein Riesenaufgebot von Polizeiformationen, drei frames. Schnitt auf den close-up einer lächelnden Frau in der Menge, fünf frames.

Dann ein zwölf-frame-Streifen: Ein Mann in einem cremefarbenen Anzug und ein anderer in Armeeklamotten, unter ihnen das Schwarz-Gelb-Rot der ugandischen Flagge. Ein weißes Gelände verdeckt ihre Gesichter. Der cremefarbene Mann blickt seinen Kameraden an, und wie ich durch die Risse und Kratzer schau dreht der Armee-Typ sich zur Kamera – kann das sein?

Ich schau mir die Sequenz noch einmal genau an, spüle den Streifen in einer warmen roten Lache und halte ihn in die Wolken: Der lebendige Präsident Idi Amin Dada erwidert meinen Blick, hier, wo ich stehe, in dem „National-Filmarchiv“ seiner zweiten Republik Uganda.

Der Dschungel hat alles überwuchert.



Big Dada © Foto: Peter Maltbie

*** Publikumsgespräch**
27. Mai, im Anschluss an die Vorstellung,
Schauspielhaus, Eintritt frei

Verehrt Brett Bailey die Götter Afrikas – oder steinigt er sie?

Matthew Krouse

Brett Bailey, Südafrikas interessantester Theaterregisseur, hat in den ersten zehn Jahren seiner erfolgreichen Karriere mehrmals Kritik für seine unorthodoxe Kreativität einstecken müssen.

Das europäische Publikum weiß wohl kaum um das Engagement, das hinter der Arbeit des Regisseurs steckt, oder um die Monate, die er in den ländlichen Gebieten des Landes mit der Suche nach traditionellem afrikanischem Wissen und Anekdoten für seine ritualistischen Darstellungen verbracht hat.

Dennoch haben südafrikanische schwarze Intellektuelle Bailey immer wieder angegriffen und beschuldigt, eine Spielart der afrikanischen Realität zu seinem eigenen Vorteil zu vereinnahmen.

In *The Plays of Miracle and Wonder*, Baileys Sammlung von Texten und Gedanken aus dem Jahr 2003, erwähnt er „die Bedrohung da draußen“, die ihn im Augenblick des Schaffens belastet. In diesem Selbstporträt ähnelt er fast einer Figur aus einem seiner eigenen, ritualisierten Stücke, von allen Seiten bedrängt durch grimmige Ahnengeister.

Tatsächlich lässt der Begründer der Theatergruppe Third World Bunfight in seinem Buch Kritik nicht zu und zitiert ausschließlich ihm freundlich gesonnene Pressestimmen. Auch attackiert er einige der Einschränkungen, die das Theater seiner Jugendjahre beeinträchtigt hatten: „Mitte der Neunzigerjahre war der Großteil des städtischen, schwarzen Theaters meiner Ansicht nach sehr formelhaft – innerlich verarmt durch die Jahre der Apartheid, als es als Mittel zum Widerstand diente, während Kreativität und Technik oft als unnötige Behüschungen betrachtet wurden“.

Anstatt sich als mit dem Theater der Apartheid Brechenden und zu alten Traditionen Zurückkehrenden darzustellen, mag Bailey seine schwarzen Kritiker freundlicher stimmen, indem er belegt, wie sehr er in Wirklichkeit ein Produkt der südafrikanischen Theatergeschichte ist. Beobachter der Theaterszene des Landes erinnern sich sicher an solch großformatige politische Shows wie *Sarafina!*, in denen die Anti-Afrikaans-Schulrevolten der Siebzigerjahre wieder aufgerollt wurden, oder an *Umabatha*, eine auf Zulu-Ritualen beruhende Macbeth-Version.

BIG DADA BRETT BAILEY

SPIELORT Schauspielhaus //
PREMIERE 25. Mai, 20 Uhr //
FOLGETERMIN 26., 27.*, 28. Mai, 20 Uhr //
DAUER 90 Minuten //

TEXT, INSZENIERUNG UND AUSSTATTUNG Brett Bailey //
MIT Seputla Sebogodi als Idi Amin, Andile Bonde,
Mxolisi Bosvark, Lefa Letsika, Bongani Manok,
Bongi Mantsai, Lulama Masimini, Xola Mda,
Odidi Mfenyana, Terence Nojila, Abey Xakwe //
GASTSPIEL Third World Bunfight, Kapstadt, Südafrika //
PRODUKTION UND COMPANY MANAGEMENT Barbara Mathers
TECHNIK/LICHTDESIGN Guy Nelson // STAGE MANAGEMENT Xola Mda //
MUSIKALISCHE LEITUNG Bongile Mantsai //
CHOREOGRAPHIE Andile Bonde // REGIE ASSISTENZ Lulama Masimini //
BACKING TRACK ARRANGEMENTS Bood Carver, Douglas Armstrong //
REQUISITE Brett Bailey, Martine Jackson //
KOSTÜMHHERSTELLUNG Artscape Wardrobe //
FOTOS Natalie Bombard //

Mit Unterstützung von The Spier Arts Trust und Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung //
In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln //

Dass Bailey ein Produkt der Apartheid ist, steht außer Frage. Sein Buch beginnt in seinem eigenen Hinterhof – einem Vorort von Kapstadt im späten 20. Jahrhundert, in dem der Junge „ein paar Hausmädchen, die meine Mutter eingestellt hatte“ und Häftlinge trifft, die aus der nahe gelegenen Strafanstalt Pollsmoor ausgebrochen waren (übrigens auch das letzte Gefängnis Nelson Mandelas) – „schwarze Männer mit heißem Atem und mörderischen Absichten, die im Alpengarten meiner Mutter kauerten“. Dieses kurze Porträt seiner Kindheit könnte eine Szene aus einem seiner Stücke sein, und Bailey verbrachte die folgenden Jahre fasziniert von den Möglichkeiten und der latenten Energie der fermentierenden schwarzen Masse.

Nach seiner Rückkehr 1994 von einem Jahr spiritueller Studien in Indien wandte er seine Aufmerksamkeit von den Geheimnissen des Ostens ab und den vertrauten Mysterien des Südens zu. Er beschritt einen Pfad, um „die Menschen zu entdecken, die hinter dem Stacheldrahtzaun leben“. Zu diesem Zweck bereiste Bailey Zimbabwe, wo er an einem ausgetrockneten Flussufer eine metaphysische Begegnung mit „einem ungeheuer großen Wesen“ hatte. „Seine Haut war silberblau und völlig mit großen Federn oder Schuppen bedeckt“. Für Bailey war dies „der Geist Afrikas, der gekommen war, um vom Fluss des Lebens zu trinken“.

Aber der Fluss war trocken, und für Bailey lag die Botschaft darin, eine Mission des Neuanfangs zu unternehmen. Mit diesem hehren Ziel hat Bailey auch eine Antwort für seine afrikanischen Kritiker bereit: „Wenn schwarze Intellektuelle mich angreifen – ‚Hey, lass unsere Kultur in Ruhe, weißer Junge!‘, dann habe ich ein klares Bild vor Augen – von einem schuppenbesetzten Schlangenmann, der mit mir über Zeit und Raum hinweg in Verbindung tritt.“ Baileys Rückgriff auf solche Rhetorik verweist auf sein Bemühen um kulturelle Aneignung und Authentizität.

Um seinen Anspruch als Weißer auf afrikanische Trance zu belegen, begab sich Bailey in die Transkei auf der Suche nach einer erzählenswerten Story und fand sie im März 1996 in einem Landstädtchen – eine Geschichte von Zauberei und Mord im Zusammenhang mit dem Tod von zwölf jungen



Brett Bailey © Foto: Remi Ochlik

Männern, die bei einem Autounfall getötet wurden. Überlebende erzählten, sie hätten fünfzig weibliche Geister in den Scheinwerfern des Unglückskombis gesehen.

Das Stück hieß *Ipi Zombi*. Sein Titel bezieht sich auf *Ipi Tombi*, einen oft verrissenen Musicalhit aus dem Südafrika der Siebzigerjahre, dessen Hauptperson ein armer Schwarzer vom Land war, der gezwungen ist, in die Stadt abzuwandern. Bailey nannte sein Stück ein „Wortspiel über ein sehr erfolgreiches, aber letztlich arrogantes Musical, das von aufgeklärten Schwarzen auf der ganzen Welt boykottiert wurde“.

Seine Meinung spiegelt einen interessanten Gedankengang wider: Einerseits blickt er auf dieses international gefeierte Musical herab; andererseits findet er, dass er selbst über jeder Kritik steht. Das Thema wird noch komplizierter, wenn Bailey zu *Ipi Zombi* in seinem Arbeitsbuch anmerkt: „Die beiden Bereiche – Showbiz und Ritual – können zusammenwirken“. Er ist bemüht zu betonen, dass sein Showbiz und sein Ritual mehr sind als bloß „aufregender Aberglaube“. Letztlich aber ist Bailey eine konfliktbehaftete Seele, die sich nicht von der Frage lösen kann, ob man bewusst Theater machen sollte, um die Gesellschaft zu ändern.

Zu *The Prophet*, in dem das sensible Thema des Stammesmähdchens Nongawuse aufgegriffen wird, dessen Prophezeiungen zu den katastrophalen Rindertötungen der Xhosa im späten 19. Jahrhundert führten, schreibt Bailey: „Diese Zeit sollte in unserem Land eine Ära der Versöhnung sein, und ein Teil von mir wünscht wirklich einen dramatischen Beitrag zu leisten, um jener zu gedenken, die so tragisch und ungerecht sterben mussten.“

Aber ein anderer Teil von mir ist unsentimental, und der sieht von einem hohen, kalten Gipfel zu und genießt das Kontroversielle, Makabre und Theatralische zu sehr, um den Toten tief empfundene Monumente errichten zu können“.

Zu seinen weiteren Stücken zählt das beliebte Werk *iMumbo Jumbo*, das um und mit dem exzentrischen Xhosa-Stammesfürsten Gcaleka entstand, der in den Neunzigerjahren nach Schottland reiste, um den abgeschnittenen Kopf seines Vorfahren, des Königs Hintsa, zu suchen, da er überzeugt war, dies würde das Land von allen Übeln heilen. Sowohl Gcaleka als auch Bailey meinten, damit würden sie den Lauf der Geschichte ändern – und wer wollte dies in Frage stellen?

Und dann gibt es noch *Big Dada*, eine Arbeit über Diktatur und den Weg vom politischen Himmel in die Hölle. Hier finden sich die große Ehrfurcht und das große Verständnis Baileys für die Reise der einfachen Schwarzen von der Vergangenheit in die Gegenwart, vom Land in die Stadt. Von Machtlosigkeit zu Macht.

In seinem Text fragt Bailey: „Kann das Theater wirklich etwas bewegen? Oder sind wir, die wir am Rand der Gesellschaft leben, bloß naive Träumer, irregeleitete Propheten?“

Baileys Arbeit entwickelt sich entlang der feinen Grenze zwischen Illusion und (Ent-)Täuschung. Wie die Bürger eines gigantischen Reiches muss jeder Zuschauer für sich seine Position finden gegenüber Baileys Angebot an Sakralem und Profanem.

Matthew Krouse ist Theaterkritiker der Johannesburger Tageszeitung Mail & Guardian.

Zeitgenössisches Theater in Südafrika

Brent Meersman

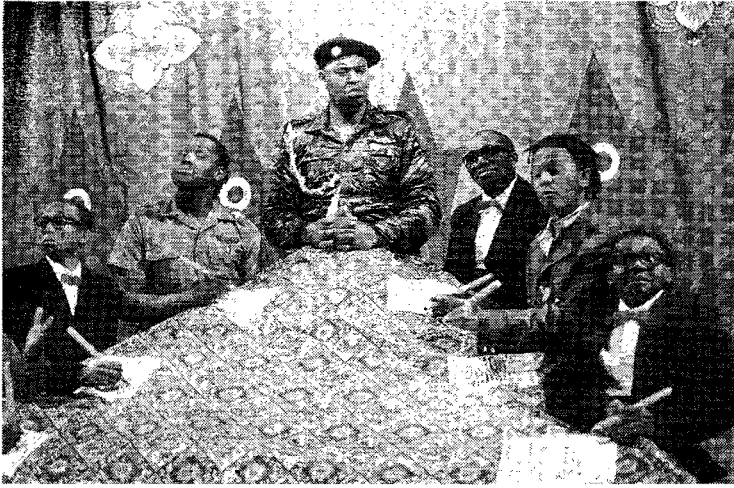
In diesem Artikel soll ein kurzer Überblick über derzeitige Trends im südafrikanischen Theater und seinen sozialen Kontext gegeben werden. Um meine Argumente zu belegen, werde ich einige Namen nennen, wobei dem Leser jedoch klar sein sollte, dass es aufgrund des begrenzten Rahmens leider nicht möglich ist, viele TheatermacherInnen zu erwähnen, die wertvolle Beiträge zu unserer kulturellen Szene leisten.

Natürlich war der wichtigste Meilenstein im Kulturleben Südafrikas das Ende der Apartheid und die Schaffung eines demokratischen Staates im Jahre 1994. Dies brachte ein ganz neues soziales Umfeld mit sich, in dem prinzipiell alle Künstler gleiche Chancen haben und Rede- und Meinungsfreiheit verfassungsrechtlich garantiert sind. Theatergruppen und Publikum sind nun gemischtrassig, vielsprachig und multikulturell. Zu den zahlreichen Folgeschäden der Apartheid zählt die enorme wirtschaftliche Kluft zwischen Schwarz und Weiß. Daher werden Themen wie Elitendenken, kulturelle Dominanz oder eurozentrische Hegemonie in Bezug

auf Ästhetik und dramatische Konventionen, die dominierende Rolle der englischen Sprache und die prekäre Position von Afrikaans verständlicherweise als äußerst heikel betrachtet. Die neue demokratische Regierung, die sehr viel mehr von Kunst versteht als das frühere neofaschistische Apartheidregime, ist sich der wichtigen Rolle voll bewusst, die der Kultur für den Versöhnungsprozess zukommt, und fördert daher Arbeiten, in denen Vielfalt gefeiert wird und soziale Missstände aufgegriffen werden. Manchmal wird diese Agenda jedoch von übereifrigen Funktionären und politisch korrekten Kommentatoren zu sehr auf die Spitze getrieben.

Im letzten Jahrzehnt stellte sich dem südafrikanischen Theater die grundlegende Frage, welche Richtung einzuschlagen sei, nachdem Proteste gegen die Apartheid nicht länger das Hauptthema der Produktionen darstellten. Tatsächlich waren Theaterleute wie Zuschauer allenthalben sehr erleichtert, ideologische Imperative ad acta legen und endlich eigene Geschichten erzählen zu können. Künstler und Künstlerinnen nahmen freudig die natürliche Provinz der Kunst in Beschlag – eine Welt, in der unsere festgefassten Vorstellungen von Vergangenheit, Gut und Böse, wahr und falsch sich als äußerst unzuverlässig erweisen. Zehn Jahre nach den ersten demokratischen Wahlen durchstreifen Theatermacher noch immer diese verblüffende neue Welt, in der es ihnen freisteht, jedes beliebige Thema aufzugreifen. Das Ergebnis ist eine formal und inhaltlich äußerst vielfältige Kulturszene.

Theater ergänzen ihre Spielpläne mit Neuaufnahmen alter Stücke (z.B. *Woza Albert*) oder mit Bühnenaufstellungen alter Romane wie etwa Alan Patons *Cry the Beloved Country*. Vieles dabei hat bloß nostalgischen Wert, während andere Produktionen durch den neuen sozialen Kontext eine faszinierende Veränderung erfahren. Einige Wiederaufnahmen bringen bedeutende Werke der Theatergeschichte auf Bühnen, die ihnen zur Zeit der Apartheid verschlossen waren, und lassen schwarze Dramatiker endlich Anerkennung erfahren. Doch handelt es sich dabei meist um bloß temporäre Ansätze, während andere neue Werke versuchen, den unsicheren Kurs in die Zukunft abzustecken.



Big Dada © Foto: Herman Van Wyk



Big Dada © Foto: Herman Van Wyk

Nach der Befreiung behandelten viele schwarze Autoren weiterhin offen ideologische Themen; allerdings verweigert sich das neue Theater des Protests – vertreten durch Dichter wie Lesego Rampolokeng (*Fanon's Children*, 2002) – der politischen Korrektheit wie auch der simplen Anklage des Kolonialerbes. In seiner derzeitigen Produktion *The House of Shaka* versucht der Veteran der Protestbewegung Mbongeni Ngema die durch Manipulationen der Dolmetscher der Kolonialmächte verzerrte Geschichte des schwarzen Südafrika neu zu schreiben.

Einige dominante Themen springen ins Auge. Das Exil während der Apartheid und die Rückkehr in ein neues Südafrika schien der logische Anknüpfungspunkt für eine Analyse der moralischen Konflikte des historischen Kampfes, einer sich verändernden Gesellschaft und der Enttäuschungen im Südafrika nach der Apartheid – Werke in diesem Rahmen sind etwa Zakes Mdas *Bells of Amersfoort* (2002) und eine Arbeit des international bekanntesten südafrikanischen Dramatikers Athol Fugard: *Sorrows and Rejoicings* (2002). TheaterautorInnen wenden sich immer mehr von der Workshopmethode ab und kehren zu fixierten Texten zurück, wobei das wichtigste Stück dieser Schule John Kanis *Nothing But the Truth* (2002) ist, das ebenfalls die Exilproblematik behandelt. Viele dieser Konflikte involvieren nicht nur verschiedene Rassen, sondern auch verschiedene Generationen. Seit kurzem behandeln schwarze Dramatiker darüber hinaus Themen, die früher als tabu galten, z.B. Homosexualität, Hexerei und Fremdenhass zwischen schwarzen Südafrikanern und Einwanderern aus anderen afrikanischen Ländern. Vorherrschend sind noch immer soziale Fragen, vor allem der Zusammenbruch traditioneller ländlicher Wertsysteme im Zuge der Verstädterung, wobei das Leben im ländlichen Raum oft idealisiert wird, während Itumeleng Wa-Lehuleres *Echoes of our Footsteps* die stillschweigende Komplizenschaft zwischen traditionellen afrikanischen Glaubensvorstellungen und ihrem Ausdruck als Gewalt gegen Frauen in einer tief patriarchalischen Gesellschaft behandelt. HIV/AIDS, Gewalt in der Familie und die Position der Frau, Arbeitslosigkeit und ihre Begleiter Verbrechen und Alkoholismus sind die neuen Themenbereiche des künstlerischen Aktivismus. Erwähnenswert ist dabei, dass dennoch schwarze Theaterautorinnen noch immer eine Randerscheinung darstellen.

Das afrikaanssprachige Theater weist eine unglaubliche Expansion sowohl bei den weißen Autoren als auch den ersten „farbigen“ Dramatikern in Afrikaans auf und führte zur Entwicklung eines Volkstheaters, vertreten etwa durch Oscar Petersens und David Isaacs *Joe Barber*-Serie.

Der außergewöhnliche Theatermacher Marthinus Basson öffnete die „Büchse der Pandora“ des Afrikaans-Theater durch seine postmodernen Kooperationen mit dem Dichter Breyten Breytenbach in den Neunzigerjahren. Führende weiße Afrikaans-AutorInnen, etwa Saartjie Botha und Deon Opperman, konzentrieren sich auf die Neuinterpretation kultureller Symbole, während Reza de Wet kürzlich die hundertste Wiederkehr des Burenkriegs behandelte.

Viele englischsprachige weiße AutorInnen – auch Athol Fugard ab seinem *Valley Song* (1994) – greifen Themen auf, die mit Versöhnung und den

problematischen neuen Beziehungen in der „Regenbogengeneration“ zu tun haben. Eines der eloquentesten Werke in diesem Bereich ist *The Shadrack Affair* (2003) von Fiona Coyne, worin die Autorin die Heuchelei ihrer weißen liberalen Zeitgenossen aufs Korn nimmt.

Obwohl europäische Theaterformen mit Guckkastenbühne und passiven Zuschauern noch immer vorherrschend sind (auch in Gemeinde-, Werks- und Bildungstheaterworkshops), importieren TheatermacherInnen mit Leidenschaft traditionelle afrikanische Erzähltechniken, Musik und Tänze, im einzigartigen Fall des Regisseurs Brett Bailey sogar traditionelle Heiler und Zeremonien, wobei in einer Vorstellung von *iMumbo Jumbo* tatsächlich als Höhepunkt ein Huhn auf der Bühne geopfert wurde. Eine andere einzigartige Theaterform ergab sich mit der Gründung der Theatergruppe Whistlers of Art durch frühere Mitglieder der Selbstverteidigungseinheiten des Township Katlehong. Thabo Xaba schreibt Texte wie *Barbershop* ausschließlich für diese spezielle Art des Sprech-Pfeifens.

Keine Aufzählung wäre auch nur annähernd vollständig ohne die Nennung einiger außergewöhnlicher Bühnenkünstler und Autoren, die zum Besten im zeitgenössischen südafrikanischen Theater zählen. Die Post-Apartheid-Satire war wohl nie lustiger (aber auch nie seltener) als heute, da ihr einziger echter Vertreter der international gefeierte Pieter-Dirk Uys ist. Körpertheater ist ein weiteres wichtiges Element, und Südafrika ist hier weltweit führend mit Andrew Buckland, Bheki Mkhwane und Ellis Pearson. Die Handspring Puppet Company hat eine einzigartige Reihe von Arbeiten entwickelt. Einige entstanden in Zusammenarbeit mit dem Künstler William Kentridge. Zu ihren neuesten Arbeiten zählt *Tall Horse* mit Marionetten aus Mali und Choreographien aus Benin.

Nach dieser Darstellung des sich ändernden sozialen Kontexts, der wichtigsten Themen, neuen Formate und Vielfalt im Ausdruck möchte ich noch eine kurze Bemerkung zur geschäftlichen Seite des Theaters machen. Kommerziell orientierte Theater in Südafrika bevorzugen fantastische, großformatige Shows gegenüber stärker inhaltsorientierten Aufführungen – genau wie überall sonst auf der Welt. Einstweilen wird dies noch durch einen Sinn für soziale Verantwortung und Stolz auf den Beitrag zu der dynamischen und faszinierenden kulturellen Explosion im neuen Südafrika ausgeglichen. Festivals sind noch immer die hauptsächlichen Förder- und Begegnungsstätten für neue Arbeiten; die größten Veranstaltungen sind das jährliche Afrikaans Klein Karoo Nationale Kunstefees in Oudtshoorn und das National Arts Festival in Grahamstown, während das Voorkamer Fees in Darling eine mutige neue Initiative darstellt. Theater, Musicals, Pantomime und Kabarett blühen und gedeihen in Südafrika, ebenso wie Tanz, klassische Oper und Ballett. Kommen Sie und besuchen Sie uns!

Ich gehe fast nie ins Theater!

Regula Fuchs im Gespräch mit Brett Bailey

Worauf darf man sich bei Ihren „Clubnights“ gefasst machen: auf Feierabend-Entertainment samt einem Schuss Afrika?

Ja, im Grunde schon. Ich mache zum ersten Mal Klubtheater und denke, dass dies nicht eine besonders tief schürfende Theaterform ist ... Wir werden an den „Clubnights“ vier halbstündige Sets zeigen, mit traditioneller Musik, Tanz und natürlich Performances. Und das alles in einer bunten Mischung.

Ein Kritiker schrieb, dass Sie die geeignete Theaterform für Südafrika gefunden hätten. Wie spiegelt Ihr Theater die südafrikanische Realität?

Die Grundelemente sind kulturelle Kollisionen, ideologische, religiöse Zusammenstöße. In Südafrika kommt es vor, dass ein schamanisches Ritual zelebriert wird, und im selben Raum läuft im Fernsehen eine amerikanische Soap-Opera. Das sind die Reibungsflächen, die mich interessieren. Unser Name enthält das auch: Bunfight ist ein Wort aus viktorianischer Zeit und bezeichnet eine Tee-Party, die aus den Fugen gerät – im Prinzip genau das, was wir auf der Bühne machen.

Werden die rituellen und zeremoniellen Elemente, losgelöst von ihrem Kontext, auf der Bühne nicht zu Ethnokitsch?

In Südafrika ist das kein Problem. Dort trete ich auch kaum in konventionellen Theatern auf, sondern in Gemeindesälen oder Townships, wo Rituale Realität sind. Sobald man dies exportiert, wird es allerdings schwierig: In Europa wirken die Rituale exotisch und wecken eine falsche Neugierde. Deshalb setze ich das Zeremonielle immer in einen poppigen, revueartigen Kontext. Ich suche eine neue südafrikanische Ästhetik, die die Lebenswelten vermischt und dadurch verfremdet.

Die Third World Bunfight Company entstand in den Neunzigerjahren als Projekt mit schwarzen Laienschauspielern aus Townships. Wie kam es dazu?

Es fing eigentlich damit an, dass ich für drei Monate in eine ländliche Gegend zog, dort Heiler und Schamanen der Xhosa-Kultur kennen lernte, ihre Arbeit verstehen wollte und gleichzeitig auf der Suche nach einem

dramatischen Stoff war. Dort wuchs mein Interesse an rituellen Zeremonien und traditionellen Theaterformen, die für meine Arbeit bestimmend wurden. Ich fand dann schließlich einen Stoff, ging damit nach Grahamstown ans dortige Theaterfestival und ließ alle mitspielen, die wollten – am Ende waren es 60 Schauspieler. Ich arbeitete danach immer wieder mit Laien aus Townships, über die Jahre waren das insgesamt über 500.

Geraten Sie als weißer Kopf einer schwarzen Truppe nicht in die Kritik, wenn Sie afrikanische Theaterformen wie das „Storytelling“ und traditionelles Kulturgut verwenden? Ist Ihr Theater politisch?

Ich glaube nicht, dass Theater wirklich etwas verändern kann. Ich denke aber, dass es die Wahrnehmung lenken, Konflikte aufzeigen und Debatten provozieren kann und natürlich unterhalten. Natürlich. Aber in Südafrika kann man sowieso keinen Schritt machen, ohne dass man kritisiert wird. Wir versuchen gegenwärtige südafrikanische Geschichten zu erzählen – und dazu müssen wir auch deren Wurzeln erkunden. Damit wollen wir uns von der europäischen Tradition eines textzentrierten, psychologisch-realistischen Theaters entfernen, wie es zur Zeit der Apartheid auch in Südafrika vor allem gepflegt wurde – davon gibt es auch heute noch jede Menge. Darum gehe ich fast nie ins Theater.

Der südafrikanische Autor Lewis Nkosi schrieb vor kurzem im Bund, die Apartheid sei in den meisten kulturellen Sparten Südafrikas noch immer spürbar und weiße Kulturschaffende dominierten die Kultur Südafrikas. Ist Third World Bunfight als gemischte Gruppe eine Ausnahme?

Im Theater Südafrikas arbeiten schätzungsweise etwa 70 Prozent Weiße. Third World Bunfight ist für südafrikanische Verhältnisse als gemischte Gruppe, aber nicht besonders außergewöhnlich, es gibt ähnliche – allerdings existiert in unserem Land überhaupt nur eine Handvoll fester Theatergruppen.

Für schwarze Theaterschaffende war Theater während der Apartheid vor allem ein Mittel des Widerstands. Woraus speist es sich heute?

Während der Apartheid setzten viele schwarze Theatergruppen ausschließlich auf Agitation und Propaganda. Dadurch wurde es technisch sehr einseitig und ist es eigentlich noch heute. Auch die Themen sind nicht besonders vielfältig, es gibt z. B. unzählige Stücke über AIDS. Wenn man böse sein wollte, könnte man sagen, dass wir viel mehr arbeitslose Schauspieler hätten, wenn es AIDS nicht gäbe ... Seien wir aber nett. Gut. Zwar kenne ich nicht viele interessante schwarze Regisseure, aber dagegen viele exzellente schwarze Schauspieler. Und diese Fähigkeiten nutzen wir bei Third World Bunfight in Kombination mit der postmodernen Ästhetik unseres Theaters.

Regula Fuchs ist Kulturjournalistin bei der schweizerischen Tageszeitung Bund.

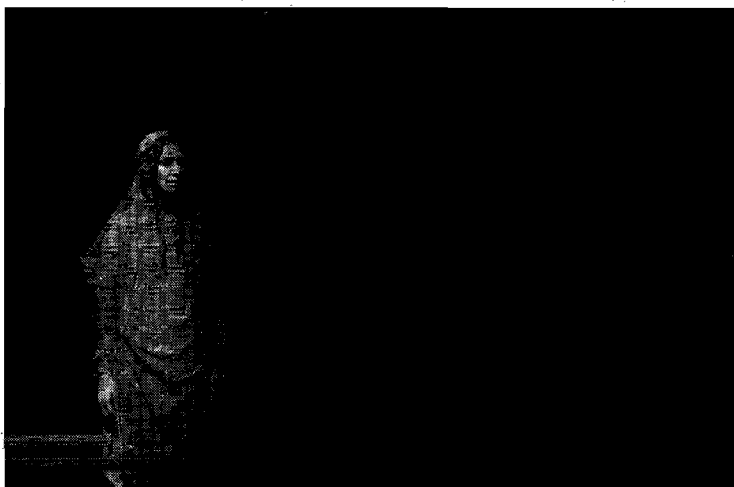
Der Artikel erschien erstmalig im Bund vom 28. Oktober 2004.



HOUSE OF THE HOLY AFRO
CLUBNIGHT, LIVE ACT!
SEITE 19



AMID THE CLOUDS



Amid the Clouds © Foto: Hosseyn Salmanzadeh

Die Mehr Theatergruppe ist bekannt für eine poetisch-stille Theatersprache, die bittere Einsichten nicht scheut. Eine junge Frau und ein junger Mann, beide aus der iranischen Provinz, treffen sich in einem europäischen Flüchtlingscamp. Er kennt seinen Vater nicht und sie nicht den Vater des Kindes, das sie erwartet. Sie müssen erst alles von einander erfahren, um einander wieder verlieren zu dürfen. Sie warten auf das große Glück oder zumindest Glücks-Momente, in denen das ganze Leben ausgebreitet vor einem liegt und man sich darin verlieren kann. So wie es zwischen den Wolken ist, wo es keinen Anfang und kein Ende gibt:

DAS THEATER DER STILLE UND BEWEGUNGSLOSIGKEIT

AMIR REZA KOOHESTANI IM GESPRÄCH

Beim Fajr-Festival in Teheran, das alljährlich im Januar stattfindet, ist das Zuschauerinteresse riesig. Kannst du beschreiben, welche Bedeutung Theater in der iranischen Gesellschaft hat?

Für das Fajr-Film- und Fajr-Musikfestival, selbst für das Amateur- und Studententheater sowie für Kurzfilme der jungen Filmemacher stehen Zuschauer Schlange. Ich glaube, das ist im Zusammenhang mit der besonderen Stellung des Iran in der heutigen Welt zu sehen. Denn heute zeigen im Iran Künstler, Theatermacher, Musiker und Filmemacher mehr als anderswo in der Welt gesellschaftlich-politische Verantwortung. Besonders das Theater vermag als Spiegel der Gesellschaft stärker als andere Künste sein kleines Publikum zum Denken und Nachdenken anregen. Diese Aufgabe kann das Theater besser als andere Medien – wie Musik, Kino und Fernsehen – bewerkstelligen. Denn dadurch, dass diese Medien ihre Aufgabe und ihr Ziel in Unterhaltung und Profit sehen, können sie nicht zu einer tieferen analytischen Erkenntnis ihrer Gesellschaft beitragen. Auch die Malerei und Bildhauerei sind wegen ihrer abstrakten Sprache nicht imstande, das, was im Iran geschieht, dem einfachen Mann auf der Straße zu vermitteln. Dagegen kann das Theater, kraft seiner Sprache der Symbole, Metaphern und Mythen, jederzeit mit seinem Publikum, das durch seine Präsenz am Akt des Kreierens teilnimmt, kommunizieren und – ohne es in kontroverse Deutungen abstrakter Künste zu verwickeln – ihm zu einer tiefen Analyse der Wirklichkeit verhelfen. Eines der großen Verdienste des heutigen Theaters im Iran ist,

dass es ihm gelungen ist, eine gemeinsame Sprache mit seinem Publikum zu finden.

Dein letztes Stück *Amid the Clouds* hat mythische Elemente – wie z. B. die Figur der Mutter des jungen Mannes, eine Nomadin, die ihren Sohn im Wasser zur Welt gebracht hat. Gleichzeitig ist die Grundsituation realistisch: zwei junge Menschen auf der Flucht nach Großbritannien. Wie verbindest du beides?

Für mich war alles am Anfang ein Spiel oder ein kindlicher Spaß. Immer wenn ich als Kind eine persische oder ausländische Geschichte aus der Mythologie las, stellte ich mir vor, was passieren würde, wenn sich jene Ritter mit Helm, Säbeln, Pfeil und Bogen, auf ihren Pferden durch die überfüllten Teheraner Straßen bewegten. Wenn ich zu jener Zeit meine Stücke geschrieben hätte, wären daraus fade, nichtssagende Lustspiele geworden. Aber im Laufe der Zeit wurden mir immer mehr die tragischen Seiten bewusst. In den Mythen, die sich um die Veränderung und Verbesserung unserer Welt bemühen, werden erst die dort formulierten Ideale zerstört und zuletzt sie selbst. Diesen Gedanken zeigte ich zuerst in *Dance on Glasses*. Das Ergebnis wurde sehr bitter und bissig. Aber in meinem neuen Stück *Amid the Clouds* wollte ich etwas anderes machen. Ich wollte davon sprechen, was mein Land durchgemacht hat. Darum wollte ich das Schicksal von Menschen am Abgrund, aus unserer Geschichte, zum Thema zu machen, die Emigration. Ich studierte die Lebensweise

persischer Nomadenstämme, die stets auf Reisen sind, um in warme Gefilde zu gelangen. Dem entsprechen die Geschichten meiner Figuren, die ständig unterwegs sind, um ein „besseres Leben“ zu finden. Sie müssen die grünen Länder Europas durchqueren, die hohen Berge und tiefen Flüsse, um in ihr „verheißenes Land“ zu gelangen. Mein Stück ist die Geschichte heutiger Menschen, Menschen, die, indem sie sich auf die Suche nach dem Glück begeben, mit ihrer eigenen Identität konfrontiert werden.

Dein Theater ist das der extremen Reduktion und Konzentration. Dunkelheit und Stille prägen deine Theaterhandschrift. Kannst du den Weg skizzieren, wie du zu dieser besonderen Handschrift gefunden hast?

Ich muss gestehen, dass ich zu diesem Stil erstmal gezwungen wurde, das habe ich nicht frei gewählt. Als ich zum ersten Mal in Schiras Profitheater gemacht habe, hatten wir nichts außer der Fähigkeit, merkwürdige Geschichten zu schreiben, und einige gute Schauspieler, die bereit waren mitzumachen. Wir hatten weder Geld noch einen Raum, um unsere Ideen auszuprobieren. Wir waren gezwungen, mit einem Minimum an Bühnenbild und Requisiten auszukommen. Das hatte zur Folge, dass ich den Akzent meiner Aufführungen auf die Kunst des Schauspielers setzte, wodurch die Rolle des Schauspielers in Relation zu den anderen Elementen des Theaters gestärkt wurde. Bei *Dance on Glasses* entschied ich mich bewusst für diesen strengen Stil. Aber ich hatte Angst, dass er für das Publikum befremdlich wirken könnte, darum versuchte ich, die langsame, ruhige Spielweise mit einer realistischen Situation zu beglaubigen. So wird zum Beispiel das ganze Stück über ein Telefongespräch des jungen Mannes mit seinem Arzt erzählt. Prinzipiell bevorzuge ich eine direktere Erzählweise. Um die langen Pausen und den langsamen Rhythmus für das Publikum „erträglich“ zu machen, habe ich mich entschieden, Dialoge einzubauen. Bei meinem nächsten Theaterstück bin ich einen Schritt weitergegangen, obwohl auch in dieser Inszenierung dieselbe Stille herrscht. Die Schauspieler sprechen dieses Mal aber direkt zum Publikum. Dennoch war ich

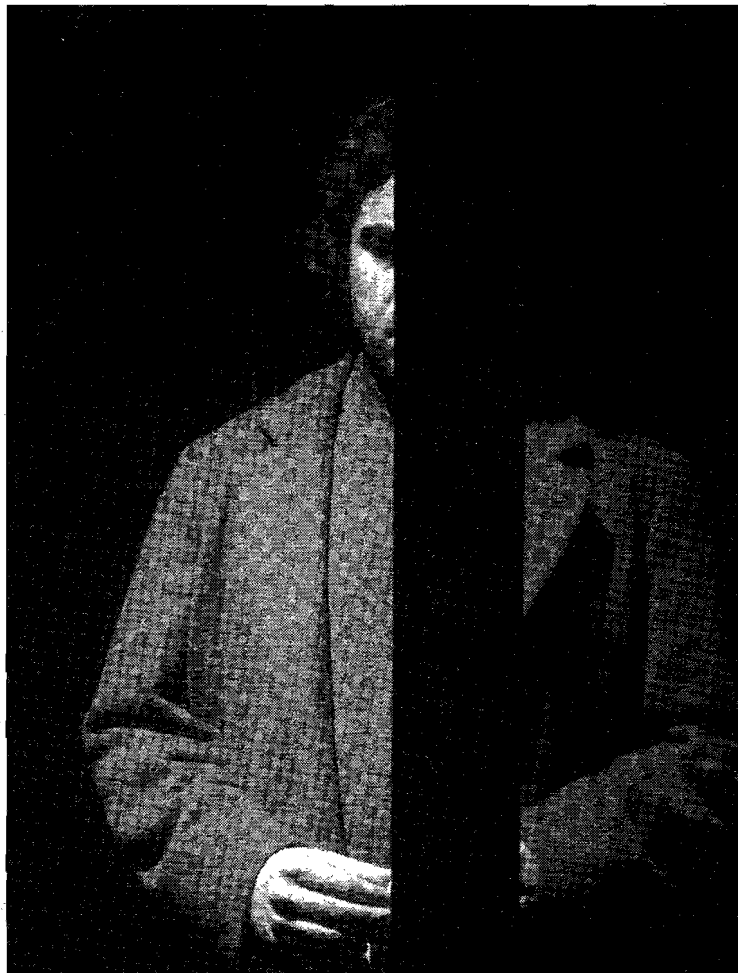
bei der Textfassung noch stärker darum bemüht, die Dialoge konkreter und interessanter zu machen. Bei *Amid the Clouds* habe ich anders gearbeitet und ich glaube, dass ich in diesem Stück meinem Theaterideal näher gekommen bin. Auch hier herrscht Ruhe und Bewegungslosigkeit (trotz des ständigen Ortswechsels), aber die Geschichte wird dem Publikum durch lange Monologe ganz direkt erzählt. Auch in den Dialogen habe ich versucht, mich hauptsächlich auf den Verlauf der Geschichte zu konzentrieren und auf nebensächliche Texte, mögen sie auch publikumswirksam sein, zu verzichten.

Du bist der Leiter der Mehr Theatergruppe. Wie arbeitet ihr, was sind eure Pläne?

Bereits in unser „Workshop-Phase“ gab es diesen Namen, der auf Persisch „Liebe“ bedeutet. Wir versuchten am Anfang, neben der Arbeit an einem neuen Spielstil, auch zu einer Methode zu gelangen, die Schreiben und Regie harmonisch miteinander verbindet. Unser Ziel war es, glaubhafte Figuren auf die Bühne zu bringen. Nach einigen Produktionen und neuen Erfahrungen in Regie und Dramaturgie sehen wir die früheren Arbeiten mit einem neuen Blick.

Zurzeit sind wir bemüht, die Lage des Menschen, unabhängig von Nationalität und Grenzen, durch Sprache und Spiel zu zeigen. Wir wollen Situationen zeigen, in denen sich der Einzelne seine Wünsche und Enttäuschungen vor die Augen führt und erkennt, dass alle Wege vor ihm versperrt sind.

Amid the Clouds © Foto: Hosseyn Salmanzadeh



AMID THE CLOUDS AMIR REZA KOOHESTANI

SPIELORT **Dschungel Wien** //
PREMIERE **26. Mai, 19 Uhr** //
FOLGETERMINE **28.*, 29., 30. Mai, 19 Uhr** //
DAUER **80 Minuten** //

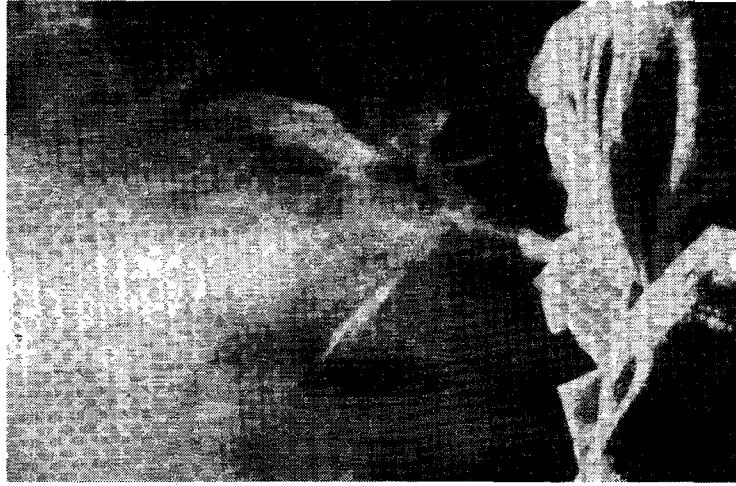
TEXT UND INSZENIERUNG **Amir Reza Koohestani** //
MUSIK **Ali Bahrami** // LICHT **Farshid Mosadequ** //
MIT **Shiva Fallahi, Hassan Madjooi** //
Mehr Theatrical Group, Schiras, Iran //
PRODUKTION **Wiener Festwochen** //
KunstenFESTIVALdesArts, Brüssel //
KOPRODUKTION **Théâtre de la Bastille, Paris** //

Mit Unterstützung der Schreibwerkstatt des Royal Court Theatre, London //
In persischer Sprache mit deutschen Übertiteln //
Aus dem Persischen von **Manutschehr Amirpur** //



Publikumsgespräch
28. Mai, im Anschluss an die Vorstellung
***Dance on Glasses*,**
Dschungel Wien, Eintritt frei

DANCE ON GLASSES



Dance on Glasses © Foto: Amin Bagheri

Die dritte, Aufsehen erregende Theaterarbeit des 26-jährigen iranischen Regisseurs und Autors Amir Reza Koohestani aus Schiras. Die Zuschauer sitzen auf zwei Tribünen, sind durch einen langen Tisch voneinander getrennt. An einem Ende eine junge Frau, nach iranischen Vorschriften gekleidet, am anderen Ende ein Mann. Sie werden sich in der nächsten Stunde nicht von ihren Plätzen bewegen. Sie beenden ihre Beziehung, ohne jede Berührung, ohne Gewalt, nur über die Sprache. Eine iranische Geschichte von heute über einen vollständig anderen Umgang mit den Körpern. Der Konflikt in diesem bewegenden Drama ist allgemein gültig.

AMIR REZA KOOHESTANI

THEATERHOFFNUNG AUS DEM IRAN

Die Einfachheit, mit der Worte und Gesten in *Dance on Glasses* eine gewaltsame und neuartige Emotionalität auf die Theaterbühne bringen, verblüfft. Der heute 26-jährige Iraner Amir Reza Koohestani erzählt mit seinem Stück eine Geschichte von der Distanz zwischen Menschen, die, angetrieben von einer Logik der Verzweiflung, ein ganz und gar heutiges Lebensgefühl wiedergibt. Der Regisseur stammt aus Schiras, der Stadt des Dichters Hafiz, und wurde am Vorabend der islamischen Revolution geboren. Er hat keine andere Gesellschaft kennen gelernt als die der Islamischen Republik. Zur Politik äußert er sich nicht, seine Sprache ist die des Theaters. Die Gruppe aus jungen Schauspielern, mit denen er seine Stücke gemeinsam entwickelt heißt „Mehr“, was soviel wie Sonne oder Liebe bedeutet, aber auch den ersten Monat des Herbstes im iranischen Sonnenkalender bezeichnet. Den Monat, in dem die Gruppe im Jahr 1996 gegründet wurde.

In seiner Jugend ist ihm die Literatur Ersatz für Vieles, er ist ein begeisterter Leser. In dem berühmten Roman *Die blinde Eule* von Sadegh Hidayat, in dem der anwesende Körper einer toten Frau ihren mutmaßlichen Mörder zu einem Fantasieflug durch ein nichtgelebtes Leben der Lust verdammt, findet er die Inspiration zu seinem Stück. Darin geraten der Tanzlehrer Forud und die junge Frau Shiva aneinander und reiben sich gegenseitig auf. Junge und Mädchen gehören in zwei verschiedene Weiten, und keiner von beiden kann in die Welt des anderen eindringen: Der Mann symbolisiert den Iran, eine vergängliche Macht, währenddessen die Frau für Indien und dessen Spiritualität steht. Die Härte des Lehrers, die vor der Leidenschaft

zu kapitulieren droht, bildet den Resonanzboden für den ständig wiederhallenden Ruf nach Freiheit, der in weichen weiblichen Formen unfassbar, aber ständig präsent ist. Koohestani schöpft auch bei seinem zeitgenössischen Stoff aus den Formen des traditionellen Tazieh. Das ist ein Mysterienspiel um den Märtyrertod des Imam Hussein, bei dem sich die Schauspieler erst auf dem Podium in Kämpfer verkleiden, um dann, im berührenden Moment des Todes des Helden Hussein, Waffen und Rüstung fallen zu lassen, damit sie sich als einfache Trauernde unter das Publikum mischen können. Wenn in *Dance on Glasses* die Spieler zunächst Turnschuhe anziehen, die zu beiden Seiten eines schier unendlich langen Tisches stehen, um diese nach der „geschlagenen Schlacht“ allein zurückzulassen, hat das etwas von der Traurigkeit, die einzieht, wenn die Hoffnung vernichtet ist.

Schon mit achtzehn Jahren verfasst Koohestani Drehbücher für Kurzfilme. Doch er soll, so wie sein Vater, Ingenieur werden. In der Schule führt ihn sein Lehrer, der Schriftsteller Amin Faghiri, an die Literatur von Dostojewskij heran. Koohestani schreibt Kritiken zu Filmen, publiziert im Lokalblatt. Er geht ins Theater, beginnt an Workshops teilzunehmen und schreibt sein erstes Stück *And the Day never came*. Darin führt ein Mädchen, das von zu Hause weg will, um mit seinem Liebhaber Reza zu leben, eine ganze Nacht ein Gespräch mit seiner Schwägerin. Deren Mann, der Bruder des Mädchens, kehrt am Morgen nach Straßenkämpfen heim und muss von Rezas Tod berichten. Der Tag, der niemals kommt, ist der der Freiheit. Das Stück durfte nie aufgeführt werden. Anders als das darauffolgende



Amir Reza Koohestani © Foto: Mahin Sadri

Stück *The mumuring Tales*, das beim 18. Fadjr Theaterfestival in Teheran gezeigt werden darf und Preise erhält, aber nicht weniger politisch ist: Ein junger Mann hört die Telefongespräche seiner Mitbewohner ab. Ein junges Mädchen, das dahinter kommt, möchte deswegen das Haus verlassen. In der Furcht, das Mädchen könnte ihn verraten, sperrt er es ein und nutzt die Zeit, um Spuren zu beseitigen. Koohestani schreibt, um sich zu befreien, er will nicht analysieren, ganz besonders nicht Gefühle. Er will keine Kontrolle. Er denkt sich Räume aus, füllt sie mit Momenten, hat Bilder im Kopf,

strukturiert diese und setzt Themen. Eine Wohnung, die sich leert. Oder der lange Tisch aus *Dance on Glasses*, der auch die Zuschauer in zwei Hälften teilt. Was an Koohestanis Arbeiten auffällt ist, dass er stets Bilder verwandelt, Metaphern zu Leben erweckt, dem stets Gleichnishaften folgt, einem zutiefst iranischen Phänomen. Sein Stücktitel *Dance on Glasses* stammt aus einem Film des berühmten Regisseurs Abbas Kiarostami, in dem eine Frau nach dem Verblühen ihrer Jugend sagt: „Könnte ich jemals wieder auf den Gläsern tanzen?“ Koohestani setzt richtige Gläser auf den Tisch. Sein Theater soll zeigen, was gefühlt wird. In seinem neuen Stück *Amid the Clouds* geht es um die Flucht aus bekannten Verhältnissen. Eine Reise, die scheinbar in die Ferne, aber doch ganz in das Innerste der Helden führt und dort zu scheitern droht. Das Bühnenbild besteht aus durchsichtigen, aber undurchdringlichen Glasscheiben. Nicht alles, was wir sehen und verstehen können, ist für uns auch erreichbar.

DANCE ON GLASSES

AMIR REZA KOOHESTANI

SPIELORT **Dschungel Wien** //

PREMIERE **27. Mai, 21 Uhr** //

FOLGETERMIN **28., 29., 30. Mai, 21 Uhr** //

DAUER **70 Minuten** //

TEXT UND INSZENIERUNG **Amir Reza Koohestani** //

CHOREOGRAPHIE **Ehsan Hemmat, Sara Reyhani** //

BÜHNE, LICHT UND SOUNDDSIGN **Amir Reza Koohestani** //

KOSTÜME UND MASKE **Sharare Mansourabadi, Ali Moini** //

MIT **Zohreh Mansour Abadi, Mohammadjavad Abbasi**

Kouhenjani, Ali Moini //

GASTSPIEL **Mehr Theatrical Group, Schiras, Iran** //

Mit Unterstützung von **Iran Dramatic Arts Center, Teheran** //

In persischer Sprache mit deutschen Übertiteln //

* Publikumsgespräch

**28. Mai, im Anschluss an die Vorstellung
Dschungel Wien, Eintritt frei**

ZEITGENÖSSISCHES THEATER IM IRAN

Allein in Teheran wurden im letzten Jahr etwa 150 Inszenierungen aufgeführt. Generell lassen sich diese Inszenierungen drei Kategorien zuordnen: Nicht-iranische Stücke, iranische Stücke und traditionelle Stücke, die auf überlieferten iranischen Mythen oder Theaterformen wie dem Tazieh basieren. Vor ungefähr 100 Jahren begann man mit der Übersetzung und Aufführung nicht-iranischer Stücke, den Anfang machte man mit Molière. Andere oft gespielte und geschätzte europäische Autoren sind Jean Genet, Dario Fo, Jean Anouilh, Sophokles und Georg Kaiser.

Ungefähr um das Jahr 1960 herum begannen viele iranische Autoren, sich dem Theater zuzuwenden, suchten sie doch nach einer Möglichkeit, die eigene Lebenssituation unvermittelter darzustellen.

Besonders seit den letzten fünf Jahren gibt es eine regelrechte Aufbruchbewegung der Theaterautoren. Viele orientieren sich an international durchgesetzten Formen, bleiben jedoch, was die verhandelten Inhalte angeht, in ihrem iranischen Kontext. Künstler, wie der auch international präsente Atila Pessiani, arbeiten dabei mit experimentellen Theatermitteln.

Die Gründung freier Theatergruppen ist eine der auffälligsten Entwicklungen des iranischen Theaters der jüngsten Zeit. Zu ihnen zählen Bazi (Act) oder die Gruppe von Pessiani, Emrooz (Today). Diese freien Gruppen schreiben ihre eigenen Texte oder arbeiten eng mit Autoren zusammen, deren Produktivität beachtlich ist. Nicht alle neuen Stücke werden in einer kompletten Inszenierung aufgeführt. Es hat sich eine Szene etabliert, die regelmäßig „Play Readings“ organisiert, die nicht nur iranische, sondern auch internationale Stücke der interessierten Theateröffentlichkeit näher bringt.

Die Iraner lieben Festivals. Sie werden sowohl in den größeren Städten, als auch in der Provinz übers ganze Jahr organisiert, mit den unterschiedlichsten Schwerpunkten. Die Mehrzahl wird vom Dramatic Arts Center ausgerichtet, der zentralen staatlichen Institution für Theater. Es gibt Festivals, die sich dem Studenten-, dem Behindertentheater, Monodramen etc. widmen.

Künstlerisch von besonderer Bedeutung sind vor allem drei Festivals: das Figurentheaterfestival, ein Festival für regionales, traditionelles und rituelles Theater und das Fadjr International Festival. Letzteres ist der Höhepunkt des Theaterjahrs in Teheran. Das Programm ist vielfältig und aber auch unübersichtlich. Festivalzentrum ist das Stadttheater, das in einem beeindruckenden Rundbau in der Stadtmitte untergebracht ist. Gespielt wird überall: in leergeäumten Büros, Werkstätten und anderen Räumen, die für die zehn Tage des Festivals in behelfsmäßige Spielstätten verwandelt werden. Proben- und Einrichtungszeit gibt es so gut wie gar nicht, nur etwas Zeit für eine „Abnahme“ durch eine Zensurbehörde ist vorgesehen. Es wird kontrolliert, dass die Darsteller unterschiedlichen Geschlechts keinen Körperkontakt haben, die islamischen Kleidungs Vorschriften eingehalten werden und die Inhalte nicht gegen die Vorschriften des Korans verstoßen. Eingeladen werden Teheraner Produktionen, Inszenierungen aus der Provinz und einige internationale Gastspiele. 2005 waren es 29 Gastspiele und 98 iranische Inszenierungen. Das Motto: Theater für alle.

SHENG REN KONGZI

DER WEISE KONFUZIUS



Der Weise Konfuzius © Foto: Guangzhou Theater

Der gewagte Versuch, 2500 Jahre chinesische Geschichte im Theater zu verarbeiten. Kein Hindernis für den jungen Regisseur Guangtian Zhang ein zeitgenössisches Stück zu machen, geht es ihm doch auch darum, wie die Lehre des Konfuzius nach Kulturrevolution und Öffnungspolitik in der Gesellschaft immer noch wirkt; oder genauer, wie deren Wirkungslosigkeit deutlich zu Tage tritt. Die ungewöhnliche Inszenierung arbeitet mit Film, Reportage, Zitaten traditioneller Zeremonie, Musik und chorisch-rhythmischem Spiel. Erstmals präsentieren die Festwochen das junge Ensemble der Jiangsu Performing Arts Group aus Nanjing.

DIE ENTWICKLUNG DES THEATERS UND DIE VERÄNDERUNG DER GESELLSCHAFT: ZEITGENÖSSISCHES THEATER IN CHINA

Jie Xu

Wer nichts von den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen weiß, die die Volksrepublik China derzeit erlebt, muss ganz zwangsläufig Schwierigkeiten haben, das zeitgenössische chinesische Theater zu verstehen. Es wird auf besondere Weise von Ökonomie und Gesellschaft beeinflusst. In den letzten zwanzigen Jahren ist die Abhängigkeit des Theaters von der ökonomischen Entwicklung immer stärker hervorgetreten.

Vom traditionellen Theater bis zur Moderne

In der Entwicklung von Musiktheater und Sprechtheater in China gibt es kaum Parallelen. Die Ursprünge des traditionellen chinesischen Theaters lassen sich bis in die etwa 2000 Jahre zurückliegende Han-Dynastie verfolgen. Es handelt sich dabei um eine spezifische Form des Musiktheaters, die sich aus Tanz, Musik, Literatur und Akrobatik zusammensetzt. Noch heute existieren ungefähr 340 unterschiedliche Spielarten, die in den verschiedenen Provinzen Chinas gepflegt werden und großen Publikumszuspruch genießen. Dieses traditionelle Theater ist geprägt durch starke Symbolisierungen und Stilisierungen. Eine Verfeinerung der Bühnenästhetik wird durch die herausragende Kunstfertigkeit der Kostüm- und Maskenbildner, eine streng formalisierte und durchchoreographierte Körpersprache und hochelaborierten Gesang erzielt. Das Sprechtheater als moderne Theaterform gelangte erst Anfang des 20. Jahrhunderts nach China. Studenten hatten es in Japan kennen gelernt und brachten es nach Beendigung ihrer Ausbildung in ihre Heimat mit.

Theaterexperimente der 1980er und 1990er Jahre

Nach der Kulturrevolution im Jahr 1976 wurden in China unzählige Theater und Ensembles gegründet oder wieder neu ins Leben gerufen. Fast jede Provinz verfügte über eigene Theatertruppen, die vom Staat unterstützt wurden. Aber diese Blütezeit war nur sehr kurz. Am Anfang der 1980er Jahre erlebte das „moderne Theater“ seine erste große Krise. Das Publikum blieb den Theatern fern – es gab weder interessante Theaterstücke noch packende Inszenierungen. Ein entscheidender Grund dafür war, dass das chinesische Sprechtheater sehr stark vom russischen Theater beeinflusst war und immer als Mittel der Propaganda und als Massenmedium eingesetzt wurde. Es wurde ausschließlich strikt psychologisch realistisch inszeniert und gespielt.

Als sich das politische und kulturelle Klima in China entspannte, begann man vermehrt, auf dem Theater zu experimentieren. Eine neue Generation von Theatermachern suchte sich kleine Bühnen, Werkstattbühnen oder Theaterstudios, um in einer intimen Form neue theatralische Vorstellungen und Konzepte zu entwickeln. Ziel war es, das Sprechtheater aus der Krise zu befreien.

Erste Versuche in diese Richtung unternahm der Regisseur Lin Zhaohua zusammen mit dem Autor Gao Xingjian – der Nobelpreisträger des Jahres 2000 – am Pekinger Volkskunsttheater. Dieses Haus war 1952 gegründet worden und hatte über die Jahre hinweg einen spezifischen Stil entwickelt.

Viele Inszenierungen porträtierten die Stadt Peking und ihre Bewohner. Das Theater war ungeheuer produktiv: Mehr als 300 Stücke wurden erarbeitet, manche Repertoirestücke wurden häufiger als hundert Mal gezeigt. Ein Höhepunkt der Geschichte des Theaters war die Gastspielreise nach Deutschland, Frankreich und in die Schweiz mit dem Stück *Das Teehaus* von Lao She im Jahr 1980: Die erste Aufführung einer chinesischen Inszenierung im Ausland.

Heute verfügt das Haus über drei Spielstätten: die Hauptstadt-Bühne mit ca. 2000 Sitzplätzen, die Kleine Bühne und eine Experimental-Bühne.

In den neueren Inszenierungen wird mit eindeutig westlichen Stilmitteln experimentiert. Eine bedeutende Aufführung ist *Die Busstation*. Sie handelt davon, dass Menschen an einer Haltestelle auf Busse warten, die aber nie kommen. Dabei sprechen sie miteinander über Probleme des Alltags und Fragen des Lebens. Die Begegnungen an der Haltestelle legen den Blick auf ganz unterschiedliche soziale Schichten frei.

Neben den staatlichen Theatern entwickelt sich auch eine unabhängige Theaterszene. Auch diese konzentriert sich in ihrer Arbeit, wegen ihres eher experimentellen Ansatzes, auf der einen und der immensen finanziellen Probleme auf der anderen Seite, auf die kleinen Bühnen. Die erste bedeutende freie Theatertruppe ist das Frosch-Experimentiertheater, das 1987 von Mou Sen in Peking gegründet wurde. Er bezeichnet sich bewusst als Avantgarde-Regisseur. Zu seinen wichtigsten Inszenierungen zählen Eugène Ionescos *Die Nashörner* und Igor Strawinskis *Die Geschichte vom Soldaten*. Zu Beginn der 1990er Jahre hat er mit der Truppe Theaterwerkstatt das viel diskutierte Theaterstück *Akte Null* über die „persönliche Akte“ inszeniert. Diese hat in China lange Zeit eine wichtige Rolle gespielt. Für einen selbst uneinsehbar war sie entscheidender Faktor im Leben und bestimmte das Schicksal, in das man so gut wie nicht eingreifen konnte.

Mou Sens Kollege Meng Jinghui ist einer der wichtigsten und erfolgreichsten Regisseure in China. Er arbeitet sowohl für das Nationaltheater als auch für unabhängige Theatergruppen. Sein Repertoire ist ebenfalls vielfältig, u.a. hat er *Zufälliger Tod eines Anarchisten* von Dario Fo und *Verliebte Nashörner* auf die Bühne gebracht, ein Hit unter den neuen Stücken.

Das Theater in der Klemme: Gesellschaftliche Veränderungen der letzten zehn Jahre

Seit ungefähr zehn Jahren boomt in China die Marktwirtschaft. Mit dieser Welle der Kommerzialisierung verändert sich auch zwangsläufig die Struktur der Gesellschaft. Einerseits ist die staatliche Kontrolle gelockert und politische Beeinflussung verringert, die Kunst also „freier“, andererseits entwickelt sich die Pop-Kultur und die Entertainment-Branche rasant. Wie auf der ganzen Welt trinkt die jüngere Generation Coca-Cola und isst bei McDonald's.

Das bedeutet für das Theater: Es entstehen zwar mehr Möglichkeiten, aber die staatliche Unterstützung nimmt ab. Damit verändert sich auch der Wirkungsmechanismus und die besondere Stellung der kleinen Bühnen. Sie sind nicht mehr Ort des Experiments, sondern auch ein Ort des Konsums, wie alle anderen auch. Das Theater ist gezwungen, mit der stark entwickelten Unterhaltungsindustrie zu konkurrieren, vor allem mit dem Fernsehen und dem Kino. Wegen der Kürzung der staatlichen Subventionen sind viele Theater in ihrem Bewegungsradius stark eingeschränkt. Die wichtigen Theater in Peking wurden zudem fusioniert. 2001 entstand das Chinesische Nationaltheater aus der Vereinigung des Zentralen Experimentiertheaters mit dem Chinesischen Jugendkunsttheater, mit der Aufgabe, ein erstklassiges Repertoire zu erarbeiten.

Die neuen Versuche

Um das Theater aus dieser Klemme zu befreien, wird nach neuen Konzepten gesucht. Die Theaterleute schlagen dabei verschiedene Richtungen ein. Einige orientieren sich stark an westlichen Vorbildern. So wurden viele europäische Stücke aufgeführt, Klassiker, Klassiker der Moderne und neue Stücke, z.B. *Macht der Gewohnheit* von Thomas Bernhard, *Kopenhagen* von Michael Frayn und *Faust*.

Andere wandten sich dem traditionellen Musiktheater zu, suchen aber nach neuen Stoffen und auch neue Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb

dieser klassischen Theatergattung. Man versucht, westliche Vorbilder mit traditionellen Formen zu kombinieren. Die meisten dieser Regisseure haben eine fundierte Ausbildung im Musiktheater absolviert, sind aber auch vom Tanztheater, z.B. von Pina Bausch, beeinflusst.

So gelingt es Regisseuren wie Qingxin Tian und Liuyi Li, Inszenierungen mit ganz eigenem Stil zu schaffen. Sie setzen dabei zwei unterschiedliche Methoden ein: Entweder entwickeln sie modernes Theater aus historischen Stoffen, wie z.B. *Eine Waise aus der Familie Zhao* von Qingxin Tian, oder sie inszenieren ein zeitgenössisches Stück mit Mitteln des traditionellen Musiktheaters, wie bei *Das besondere Mahjogg*.

Jie Xu ist Regisseurin und Theaterwissenschaftlerin. Sie lebt in Wien und Peking.

AUSSTELLUNG ZEITGENÖSSISCHES THEATER IN CHINA

Die historische Entwicklung des Theaters in China, die lokalen und regionalen Differenzen und auch die Rolle des Theaters in der Gesellschaft stößt in Europa immer noch auf wenig Interesse. Bis jetzt wurde von der Wissenschaft Literatur und Theater im Gegensatz zu Politik und Ideologie wenig beachtet. Dabei war in China das Theater für lange Zeit die einzige im wahrsten Sinne des Wortes volkstümliche, da weit verbreitete Kunst. Neben der immer noch sehr populären Peking-Oper entwickelt sich seit hundert Jahren – und verstärkt seit der Öffnung des Landes – eine lebendige Szene, in der das experimentelle und das literarische Theater nach westlichem Vorbild an Bedeutung gewinnt.

Die Ausstellung, die anlässlich des Gastspiels aus Nanjing gezeigt wird, ergänzt unser Bild vom chinesischen Theater anhand von Aufführungsfotos, Kostümen, Masken und Bühnenbildmodellen. Dabei wird besonderer Augenmerk auf die Rezeption des europäischen Theaters in China (Tschechow, Brecht und Bernhard) sowie auf den Transfer des chinesischen Theaters nach Europa gelegt.

Schauspielhaus Foyer //

1. bis 4., 7. bis 10., 13. bis 16. Juni,
19 Uhr bis Vorstellungsende // Eintritt frei

KURATIERT VON CHINAKULT (Wien, Peking) //

IN ZUSAMMENARBEIT MIT Wiener Festwochen / Universität Wien /

Chinesisches Nationaltheater und
Experimentelle Ost-Bühne, Peking /

Nordtheater, Peking / Volkstheater Tianjin //

UNTERSTÜTZT VON Frey Wille, Wien

© Foto: Li Yan



DAS THEATER VON GUANGTIAN ZHANG

Der Regisseur und Autor Guangtian Zhang, geboren 1966 in Peking, hat Musik studiert, besonders die traditionellen Instrumente des Musiktheaters, und chinesische Medizin. Er schreibt auch moderne Lyrik und hat sich intensiv mit westlicher Musik und Literatur beschäftigt. Er arbeitet als Film- und Bühnenmusiker. Seine verschiedenen künstlerischen Wurzeln wirken sich auch auf seine Theaterkunst aus: In seinen Inszenierungen ist die Musik ein zentrales Element, seine Regiearbeiten sind gleichzeitig modern und traditionell.

Das Theater von Guangtian Zhang hat einen kämpferisch-kritischen Ansatz. Es geht ihm immer um soziale und politische Fragen der chinesischen Gesellschaft. Vor dem Hintergrund des aktuellen chinesischen Wirtschaftswunders und der um sich greifenden Klassenbildung übt er heftige Kritik an der chinesischen Mentalität und ihrer nationalistischen Beschränktheit.

Der Weise Konfuzius ist ein typisches Werk Guangtian Zhangs. In dieser Aufführung zeigt er mit den ihm eigenen Theatermitteln, wie die Menschen in China zwischen Realität und Illusion nach und nach ihre Urteilsfähigkeit verlieren, beginnend mit Selbstzweifeln und -verlust, bis hin zu Glaubens- und Werteverlust, bis dass der Mensch nur noch ein Sklave von Äußerlichkeiten ist.

Guangtian Zhang formuliert eine ganz eigene, unbequeme Meinung zum zeitgenössischen chinesischen Theater. Theatergeschichte hat für ihn das sogenannte „Mustertheater“ während der Kulturrevolution geschrieben. Dieses Theater war eine staatlich gesteuerte Theaterrevolution. Da die Parteiideologie von damals heutzutage negativ beurteilt wird, spricht man auch nicht mehr über die künstlerischen Erfolge. Aber die chinesischen Künstler und auch das Publikum wurden stark von diesem Theater geprägt.

Für Zhang begann das moderne Theater erst in den 1990er Jahren als Resultat der Tatsache, dass die chinesischen Intellektuellen von Amerika stark enttäuscht waren. Sie hatten begriffen, dass man mit amerikanischer Ideologie die Realität in China nicht ändern könne, man müsse eigene, unabhängige Strategien entwickeln. Das Ergebnis dieser Anstrengungen sei allerdings schwer zu beurteilen, da die chinesische traditionelle Kultur so schwer zugänglich sei, dass ein Austausch mit anderen Kulturen und Ländern schwierig sei.

Guangtian Zhang sagt über sein Theater: Das chinesische Theater befindet sich in einem Teufelskreis. Je mehr wir uns vom Einfluss der anderen freimachen, desto mehr begeben wir uns gleichzeitig in die Selbstisolation. Wir müssen versuchen, diesen Widerspruch zwischen der 5000 Jahre alten Tradition und der Modernisierung zu zeigen. Das Ungewöhnliche an Konfuzius ist, dass er ein ganz und gar gewöhnlicher Mensch war. Seine Weisheit schöpfte er nicht aus irgendetwas Außergewöhnlichem, sondern aus seiner Einfachheit. Einer seiner Hauptgedanken: Respektiere die Tradition und ordne dich der Meinung der Anderen unter, denke dir nur nichts selber aus, sage, was alle sagen. Dogmatiker waren später der Überzeugung, nichts mehr von irgendwelchen fremden Personen lernen zu müssen. Die Weisheit des Konfuzius liegt darin, dass er genau diese Gedanken, die innere Stimme der Chinesen, in Worte fassen konnte. Seine wichtigsten philosophischen Gedanken wurden von seinen Schülern im Buch *Lun-yu* festgehalten.

Seine Ungewöhnlichkeit liegt in seiner übermenschlichen Begabung und Intelligenz. Kultur, Literatur, Moral, Musik, Philosophie und Geschichte; Konfuzius ist überall gleich gewandt und kundig. Aber eines Tages soll er einem seiner Schüler Folgendes seufzend gesagt haben: „Muss ein Edelmann [Angehöriger der Erbaristokratie] viel wissen und können? Nein, er muss es nicht unbedingt.“ Konfuzius erklärte, dass er aus einer



Guangtian Zhang © Foto: privat

armen Familie stamme und viel lernen musste, um zu leben. Ein sogenannter Edelmann kann vom Vater erben und braucht sich selbst nichts anzueignen. Damit wollte Konfuzius erklären, dass Wissen und Können nichts mit Reichtum zu tun haben muss.

Heutzutage scheint es, dass die Chinesen, nachdem sie Revolution und Reformen durchgemacht haben, sich der Ungewöhnlichkeit des Konfuzius wieder annähern müssten. Sie setzen Himmel und Hölle in Bewegung, um besser zu leben und reich zu werden.

Letzten Endes sind alle 1,3 Milliarden

Chinesen eine Verkörperung der Philosophie des Konfuzius. Von Anbeginn der fieberhaften Kulturrevolution bis zur gleich fieberhaften Reform- und Öffnungspolitik haben wir nie an uns selbst geglaubt und sind vom Anfang an hinter den Anderen hergelaufen. Es scheint, dass sich alle an die Maxime des Konfuzius, „die Meinung von Anderen wiedergeben“, halten. Der Unterschied aber ist, dass Konfuzius die Meinungen und Gedanken seines Volkes wiedergegeben hat, wir aber nur die von Mao und Amerika.

Das Stück *Der Weise Konfuzius* beschreibt ein solches Verhalten der Masse, die über 2500 Jahre hinweg immer wieder blind folgt, egal wem. Während wir eigene Weise und fremde Helden verehrt haben, leben wir unter dem dauerhaften Eindruck, dass unsere Knie rot und schwielig werden – vom Rutschen!

SHENG REN KONGZI GUANGTIAN ZHANG

SPIELORT Schauspielhaus //

PREMIERE 1. Juni, 20 Uhr //

FOLGETERMINE 2., 3.*, 4. Juni, 20 Uhr //

DAUER 90 Minuten //

EUROPAPREMIERE

TEXT, INSZENIERUNG UND MUSIK Guangtian Zhang //

BÜHNE Shuang Qiu // KOSTÜME Haojian Xu // VIDEO Zibin Xu //

TON Jian Zou // LICHT Xianhai Wu //

MIT Yanyan Wang, Xiawa Tang, Xiaochuan Chang,
Keke Zhu, Jiamin Zhuang, Chun Du, Shaoshi Qv //

GASTSPIEL Jiangsu Performing Arts Group, Nanjing, China //

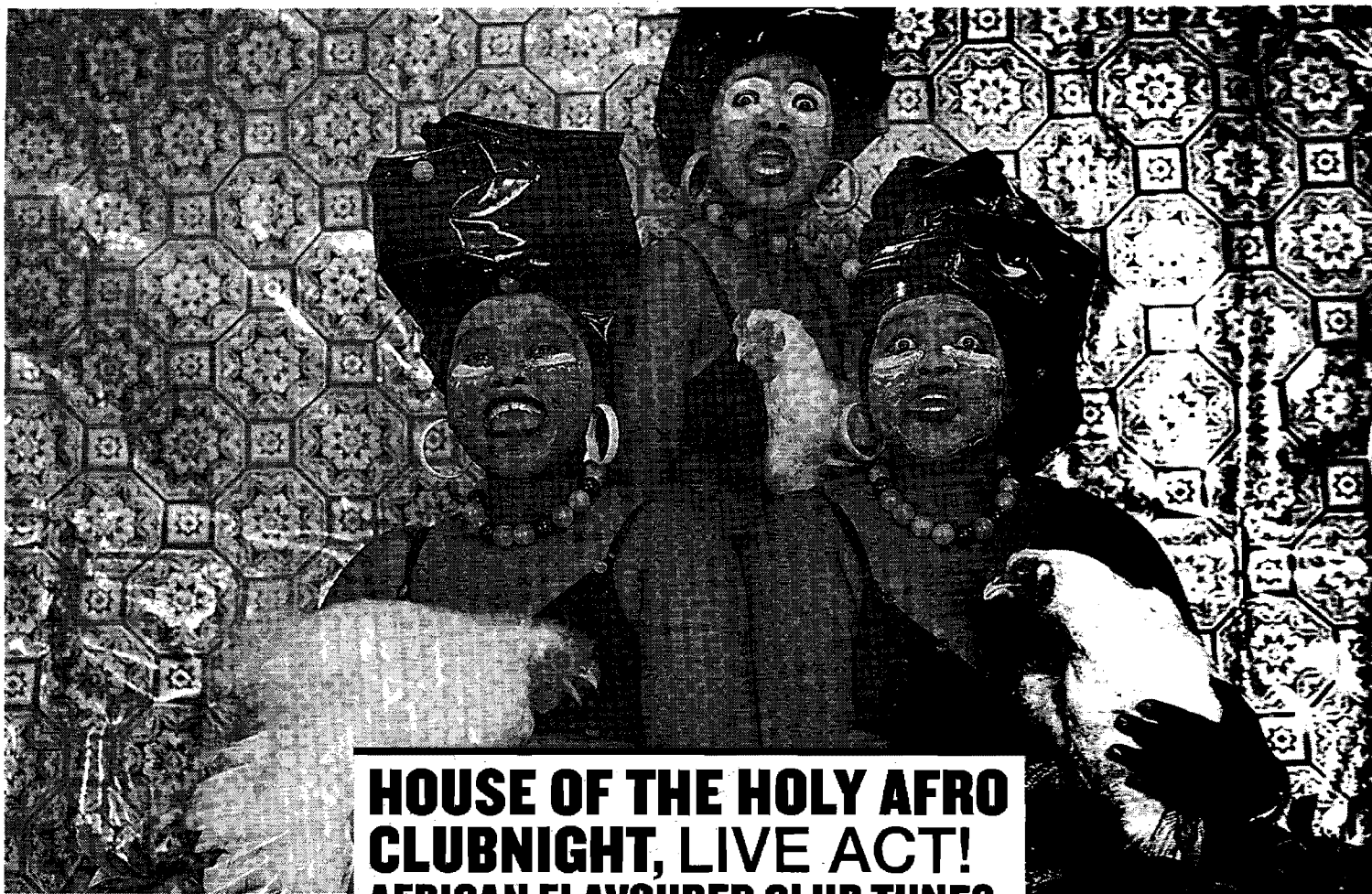
Neufassung für die Wiener Festwochen //

In chinesischer Sprache mit deutscher Simultanübersetzung //

Aus dem Chinesischen von Daniela Duffy //

* Publikumsgespräch

3. Juni, im Anschluss an die Vorstellung,
Schauspielhaus, Eintritt frei




© Foto: Patricia Driscoll

HOUSE OF THE HOLY AFRO CLUBNIGHT, LIVE ACT! AFRICAN FLAVOURED CLUB TUNES

Eine explosive Mischung aus rhythm and dance, soweto sounds, house und soul, mit hochenergetischen Tänzern und Sängern. Eine heiße afrikanische Nacht mit dance floor und dem groovigen sound des berühmten Kapstädter DJ №1! Dino Moran.

CONCEPT Brett Bailey / Third World Bunfight (Kapstadt) //
DANCE AND VOCALS Nondumiso Zweni, Zoleka Helesi,
Lefa Letsika, Mhimi Mabona, Bongzi Mantsai,
Terence Nojila, Odidi Mfenyana //
FEATURING DJ №1! Dino Moran (Kapstadt) //

 In Südafrika unterstützt der Life Ball in Kooperation mit der Elton John Aids Foundation seit mehreren Jahren das Projekt Hospice Association of the Witwatersrand, Home Based & Palliative Care Services, Soweto. Die vom Life Ball unterstützte Association betreibt ein kleines Hospiz in Soweto für jene AIDS-kranken Menschen, bei denen Heimpflege nicht bzw. nicht mehr möglich ist. Die Hauptaktivität der Hospice Association ist jedoch die Heimpflege. Sie ist es auch, die durch den Life Ball mitfinanziert bzw. ermöglicht wird.

LifeBall⁰⁵

21. Mai 2005, 21 Uhr
LIFE BALL

ORT Wiener Rathaus, Rathausplatz

Einlass: 19.30 Uhr

Nähere Informationen unter www.lifeball.org
oder www.stylebible.org

22. Mai 2005, 21 Uhr
PASSAGE CLUBNIGHT

ORT Babenberger Passage
Burgring / Ecke Babenbergerstraße, 1010 Wien

Einlass und Abendkassa: 21 Uhr

Informationen unter Festwochen-Service Telefon (+43-1) 589 22 22
www.festwochen.at

LIVE ACT!

MADAGASKARAS

MADAGASKAR



Madagaskar © Foto: Dmitri Matveiev

Kazimieras Pokštas ist Litauens größter Visionär. Der junge litauische Autor Marius Ivaškevičius erzählt von dessen unglaublichem Versuch, die kleine Nation Litauen vor fremdländischer Überformung zu retten. Ein „Ersatzlitauen“ soll in Afrika gegründet werden, wo nach der Vermischung mit den Genen der Afrikaner eine neue litauische Elite entstehen soll, die mit neuer Hautfarbe den Polen, Russen und Deutschen endlich die Faust zeigen kann. Das Stück stützt sich auf reale Personen und Vorgänge. ¶ In der Inszenierung von Rimas Tuminas, einem der wichtigsten Regisseure Litauens, begeistert das Ensemble des Kleinen Theater Vilnius.

„GEFÜHLE SIND ÜBERALL GLEICH VERSTÄNDLICH“

Ramune Balevičiūtė im Gespräch mit Marius Ivaškevičius

„Die Idee zur Verlegung Litauens nach Afrika hatte der Geograf Kazys Pakštas in der Zeit zwischen den Weltkriegen. Der Gedanke, diese Idee auf die Theaterbühne zu bringen, kam dem litauischen Regisseur Rimas Tuminas. Mir wurde angeboten, das alles zu Papier zu bringen. So entstand das Stück *Madagaskar*“, schreibt der Autor Marius Ivaškevičius, der führende zeitgenössische litauische Dramatiker, in der Einführung zu seinem Werk.

Madagaskar überflügelte alle im Jahr 2004 erschienenen Lyrik- und Prosa-bände litauischer Autoren und wurde zum kreativsten Werk des Jahres erklärt. Den Kritikern zufolge bezaubert dieses Stück durch ein die Neugier reizendes Sujet, einfallsreiche Situationen, eine nach dem Beispiel der Lexik vom Anfang des 20. Jahrhunderts erfundene Sprache sowie eine selbstironische und witzige Sicht der Litauer auf sich selbst und die Welt.

Was ist das Interessante an so einer Arbeit?

Zu allererst hat mich die Hauptfigur interessiert, deren Prototyp der Geograf Kazys Pakštas ist. Dieser Mensch wollte in der Zwischenkriegszeit ein Ersatzlitauen in Afrika gründen. Für den Fall, dass dem wirklichen Litauen irgendein Unglück zustoßen würde. Er war überzeugt, dass dieses Unglück wirklich kommen würde. Nebenbei gesagt, er war ein Sonderling, der die Masse zu entflammen verstand, ein wunderbarer Redner, der unzählige unausführbare Ideen hatte. Mich interessieren immer solche Helden, die sich von der Masse abheben. Als das Stück anging, mit anderen Figuren weiterzuwachsen und ich begann, mich für die Biografien seiner Prototypen

zu interessieren, tat sich mir das Litauen der Zwischenkriegszeit ganz neu auf, und es fanden sich viele Parallelen mit unserer heutigen Welt.

***Madagaskar* ist dein viertes Stück. Du bist der einzige litauische Dramatiker, der nicht „für die Schublade“ schreibt. Wie bist du zur Dramatik gekommen?**

Schon in der Kindheit und Jugend habe ich begriffen, dass mich die Literatur interessiert. Und immer, wenn ich Prosa geschrieben habe, habe ich auch an Theaterstücke gedacht. Es gab einige Versuche. Vielleicht hat es an Motivation gefehlt. 1998 wurde ein Wettbewerb für Neue Dramatik ausgeschrieben. Ich habe spät davon erfahren und begann *Der Nachbar*, das erste Stück, zu schreiben. Ich beeilte mich sehr und schrieb wie im Fieber. Und ich habe gewonnen! Wenn ich nicht gewonnen hätte, hätte ich vielleicht nicht mehr geschrieben.

Was bedeutet das Zeitgenössische?

„Das Heutzutage“, um in der Sprache von *Madagaskar* zu sprechen. Für mich war es sehr amüsant, es im Litauen der Zwischenkriegszeit anzutreffen. Dann versteht man, dass das, was wir heute für zeitgenössisch halten, nach fünfzig Jahren völlig überlebt aussehen wird. Doch wenn wir über Literatur sprechen, über das Theater, dann können Werke zeitgenössisch werden, die vor hundert und mehr Jahren geschrieben worden sind.



Marius Ivaškevičius © Foto: Dmitrijus Matvejevas

Dennoch versetzt du dich im Roman *Die Grünen* sowie in *Madagaskar* in die Vergangenheit. Was ist für dich anziehend daran?

In unseren Augen ist jede historische Epoche abgeschlossen, wir können sie als ganze betrachten, vom Anfang bis zum Ende. Doch das Heute können wir nur erspüren, es hat seine Form noch nicht gefunden. Daher ist es sehr interessant zu versuchen, die Vergangenheit aufleben zu lassen, indem man diese Vergangenheit und seine eigene Erfahrung in Einklang bringt. Aber ich bin kein Autor von historischen Stücken oder historischen Romanen. Meine Werke stützen sich auf die Geschichte, aber sie appellieren keineswegs an die historische Wahrheit.

Die Figuren in *Madagaskar* sprechen eine ungewöhnliche, nicht zeitgenössische Sprache.

Ja, sie sprechen nicht die heutige litauische Sprache, sondern eine, die der ähnelt, die die Menschen der Zwischenkriegszeit gesprochen haben. Aus der Sprache jener Zeit habe ich versucht, meine eigene Sicht der litauischen Sprache der Zwischenkriegszeit zu schaffen. Dabei ist ein ganz interessantes Resultat herausgekommen, wenn junge Leute auf der Bühne völlig natürlich einen Textfluss von sich geben, der wirklich altertümlich klingt.

Wie hast Du die Prototypen in *Madagaskar* ausgewählt? In Wirklichkeit haben sich die Wege von Kazys Pakštas und Salomėja Nėris oder Oskar Milosz doch nicht gekreuzt?

Die Prototypen der Hauptfiguren – den Geograf Kazys Pakštas, die in Litauen in vielen Facetten geschätzte berühmte Lyrikerin Salomėja Nėris – hat der Regisseur selbst angeboten. Und die anderen habe ich nach einem Kriterium gewählt: Alle sind sie Idealisten, die für unverwirklichbare Ziele leben, irgendeine individuelle verrückte Idee haben und eine Niederlage erfahren. Für mich war interessant, was passiert wäre, wenn sich diese Menschen, die in derselben Epoche gelebt haben, getroffen hätten. Deshalb habe ich die Situationen so modelliert. Eines dieser Zusammentreffen ist das von Pakštas (litauisch für Streich/Spaß, Rollenname von Pakštas) und Oskar, dessen Prototyp der in Paris lebende französische Schriftsteller litauischer Herkunft, der Mystiker und litauische Botschafter in Frankreich Oskar Milosz ist, der glaubte, dass die Litauer viel zur Blüte der Kultur der alten Griechen beigetragen haben. Im Stück treten nicht nur Litauer, sondern auch Stars der Zwischenkriegszeit, zum Beispiel der halbwüchsige Ronald Reagan und Marlene Dietrich, auf.

Du bist der einzige litauische Dramatiker, der eigene Stücke inszeniert. Auf welche Hindernisse stößt Du dabei? Die Literatur und das Theater sind doch sehr verschiedene Dinge.

Ja, das ist ein völlig neuer Prozess. Ein gutes Stück kann man durch die Aufführung verderben und umgekehrt: Ein schlechtes kann man „verbessern“, auf der Bühne kann es unerwartet schön klingen. In Wirklichkeit bin ich nicht gerne Regisseur. Nach einigen Enttäuschungen habe ich mich dazu entschlossen, selbst das Theater „von innen“ auszuprobieren. Diese Erfahrung ist für mich als Dramatiker sehr wertvoll, ich hätte sie auf keinem anderen Weg erwerben können.

Was denkst du, wohin sich das zeitgenössische Drama bewegt?

Ich bin viel mehr ein Zuschauer als ein Leser von Stücken. Die gegenwärtige

Dramatik ist sehr verschiedenartig. Die einen Autoren folgen dem Weg des sozialistischen Realismus, andere „drängen sich“ in die Mystik, in die Metaphern. Das Genre erweitert sich. Wie in der Lyrik der freie Vers aufgekommen ist, so kann man auch ein Stück schreiben und auf Dialoge verzichten. Als Stück kann man jeden Text bezeichnen, der spielbar ist. Manchmal wird auch das ein Stück genannt, was nicht einmal niedergeschrieben ist. Da gibt es zum Beispiel die Aufführung von *Das lange Leben* von Alvis Hermanis, in der es kein einziges Wort gibt. Aber ich glaube, dass der Kern des klassischen Dramas erhalten bleibt, so wie auch der Reim in der Lyrik geblieben ist.

Den litauischen Autoren liegt die poetische Richtung näher. Warum ist uns, deiner Meinung nach, das Soziale fremd?

Das Apolitische, die Flucht aus sozialen Angelegenheiten, ist nicht nur für die Litauer charakteristisch. Ich würde das aus den fünf Jahrzehnten der sowjetischen Okkupation erklären, als eine entstellte soziale Richtung in der Kunst dominierte. Nachdem sich die Situation verändert hat, haben sich plötzlich alle in die Gegenrichtung gedreht. Ehrlich gesagt, vermisse ich manchmal in unserem Theater das Soziale, das Politische. Warum gibt es hier nur Poesie? Und nicht deswegen, weil das im Westen modern ist, sondern deswegen, weil eine neue Generation kommt, die unser poetisches Theater satt haben wird. Vielleicht werden wir bald zu Vertretern eines sozialen Theaters. Doch in der Sowjetzeit hat ein Großteil der Theaterkünstler eine äsopische, metaphorische Sprache als eine eigenartige Form von Widerstand gewählt. Und jetzt, würde ich sagen, fällt es ihnen nicht leicht, mit den Zuschauern direkt zu sprechen, ohne Anspielungen und ohne etwas zu verschweigen. Wenn man lernt, eine Sprache zu sprechen, darin zu denken und sich auszudrücken, dann ist es nicht einfach, sich auf eine andere umzustellen. Und schließlich ist das auch überhaupt nicht notwendig. Warum vor sich selbst davon laufen?

MADAGASKARAS

MARIUS IVAŠKEVIČIUS / RIMAS TUMINAS

SPIELORT Schauspielhaus //
PREMIERE 7. Juni, 20 Uhr //
FOLGETERMIN 8., 9., 10. Juni, 20 Uhr //
DAUER 105 Minuten //

TEXT Marius Ivaškevičius // INSZENIERUNG Rimas Tuminas //
BÜHNE UND KOSTÜME Vilma Masteikienė //
MUSIK Faustas Latėnas // REGIE ASSISTENZ Arvydas Dapsys //
MIT Valda Bičkutė, Audrius Bružas, Vaida Būtytė,
Ramūnas Cicėnas, Arvydas Dapsys, Eglė Gabrėnaitė,
Ilona Kviėkutė, Balys Latėnas, Gintarė Latėnaitė,
Leonardas Pobedonoscevas, Vytautas Rumšas Jr.,
Ineta Stasiulytė, Mantas Vaitiekūnas //
GASTSPIEL Vilniaus Mažasis Teatras, Vilnius, Litauen //
In litauischer Sprache mit deutscher Simultanübersetzung //
Aus dem Litauischen von Cornelius Hell //

* Publikumsgespräch
8. Juni, im Anschluss an die Vorstellung,
Schauspielhaus, Eintritt frei

AUF DER SUCHE NACH EINEM ANDEREN LAND

Der Regisseur Rimas Tuminas
im Gespräch mit Ramune Balevičiūtė

Die Geschichte des von Ihnen geleiteten Kleinen Theaters ist wirklich einzigartig. Es wurde 1990, im Jahr der Unabhängigkeit, gegründet. Begonnen hat die Geschichte aber im damaligen Akademietheater, einem Haus in der Krise. Damals wurden neue Theater „von oben“ gegründet. Ihr Theater hingegen entstand aus dem freien Willen einer Schauspieltruppe.

Damals gab es nicht wirklich den Wunsch und nicht einmal den Gedanken daran, ein eigenes Theater zu haben. Dazu fehlte mir das Selbstvertrauen. Ich hatte keinen Boden unter den Füßen. Und auf der Suche nach diesem Boden „besiedelte“ ich den großen Saal des Akademietheaters, der mehr für die Versammlungen der Gewerkschaften und der Mitarbeiter des Theaters, für Streitereien bestimmt war, so ein, ich würde sagen, offizieller Raum, den man zerstören, entblößen und dort Schauspieler sehen möchte. Das Ziel war, einen Einfluss auf die große Bühne auszuüben, auf der ein Großteil der Schauspieler die Notwendigkeit spürte, sich zu verändern, die Notwendigkeit, anders zu sein. Wir hatten Lust, darauf zu reagieren, eine offene Sprache zu suchen und das mystische psychologische Theater zu zerstören. Obwohl es auch als poetisch bezeichnet wurde, doch darin gab es auch viel Falschheit, Lüge und Bluff ... Man wollte das einfach alles reinigen, dem Theater so schnell als möglich die Wahrheit zurückgeben, über die Schmerzen sprechen und in der Dunkelheit leuchten.

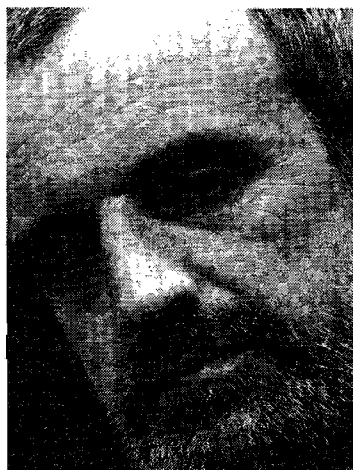
Und was haben Sie als das Wertvollste aus der Epoche der Unfreiheit mitgebracht?

Die Sowjetzeit hat dazu gezwungen, nach einer anderen Theatersprache zu suchen. Die sowjetischen Stücke waren von einem sehr niedrigen künstlerischem Niveau, und die Klassik war uns, den Jungen – sie gehörte den älteren Regisseuren. Daher haben wir natürlich den Text zur Seite geschoben und das Bild zum ersten Ausdrucksmittel gemacht. So wurde das metaphorische Theater der Bilder geboren.

Die Idee von *Madagaskar* haben Sie länger als ein Jahrzehnt mit sich herumgetragen, schließlich haben Sie sich entschlossen, Ihre Gedanken mit Marius Ivaškevičius zu teilen. Warum haben Sie, der Sie doch die Gegenwartsliteratur oft kritisch beurteilen, einen jungen Autor gewählt?

Genau deswegen, weil Ivaškevičius „gegenwärtig“ ist. Aus der Angst, alt zu werden. Ich habe einen Menschen mit heutiger Sprache und Konzeption gesucht. Wenn ich mich an einen Menschen meiner Generation oder einen noch älteren gewandt hätte, der selbst an der Geschichte teilgenommen hätte und dessen Erinnerung lebendig ist, wäre ich derjenige geblieben, der ich war und bin.

Wiederholt haben Sie gesagt, dass Sie die Gegenwartsdramatik nicht mögen, weil es darin kein Gedächtnis, vor allem kein kulturelles Gedächtnis gibt. Ist das für Sie das wichtigste Kriterium, wenn Sie einen Stoff auswählen?



Rimas Tuminas © Foto: Dmitrii Matveiev

Dieses Gedächtnis lebt ein eigenständiges Leben. Und einigen gelingt es, das herauszuhören. Ivaškevičius ist das gelungen. Das ist mit dem Weg des Theaters verbunden. Was ist die Zukunft des Theaters? Meist findet man sie mit einem Blick zurück. Wie auf ein dionysisches und auf ein apollinisches Fest. Soweit man imstande ist zurück zu gehen, so weit kommt man dann nach vorne. In diesem Sinn gibt es gar keine Gegenwartsdramatik. Man darf nicht die Ursprünge des Theaters suchen, sondern die Klänge der Vergangenheit. Die Klänge der Eltern, Großeltern und Urgroßeltern verlocken

mich, sie ziehen mich an. Das Theater spricht ja auch mit ihren Stimmen. Und so entstehen die archaischen Mittel des Theaters.

An den Proben von *Madagaskar* hat auch der Autor teilgenommen. Das ist bei uns sehr ungewöhnlich.

Bei den Proben habe ich Ivaškevičius wie einen eigenartigen Detektor gebraucht. Als ich Regie geführt habe, habe ich ständig gespielt: Als hätte ich es den Schauspielern vorgeführt, in Wirklichkeit aber ihm, dem Autor. Immer habe ich aus diesem elenden Komplex mit den Hufen gescharrt: Und wenn ich ihm nicht gefalle, wenn er es nicht versteht? Ich habe mit Ivaškevičius kokettiert, gespielt, ihn provoziert. Ich habe versucht, den bereits geschriebenen Text herauszufordern. Als ich seine Reaktionen beobachtete, habe ich gesehen, dass er selbst seinen Text gleichsam von neuem „erfindet“.

***Madagaskar* ist nicht nur das Schicksal einzelner Menschen, sondern auch das Schicksal des Volkes. Sind Sie der einzige litauische Regisseur, der das Schicksal des Volkes so beharrlich und konsequent bedenkt und versucht, eine individuelle Beziehung zu diesem Thema zu finden. Warum ist Ihnen das wichtig?**

Das klingt vielleicht komisch, aber ich denke darüber nie bewusst nach. Das Volk findet man im Menschen. Wenn es uns gelingt, dass einer im anderen sein Volk sieht, denn werden wir vielleicht zu diesem Volk werden. Es sind fünfzehn Jahre vergangen seit der Erlangung der Unabhängigkeit – und wir sind schon in der Europäischen Union. Wir haben keine Zeit bekommen darüber nachzudenken, wer wir sind. Wir haben uns selbst nicht bestraft, doch es gab wirklich etwas, was eine Strafe verdient hätte. Wir haben uns selbst nicht eingestanden, dass wir uns in einem moralischen Loch befinden. Erst wenn wir das verstanden haben, können wir versuchen, uns zu befreien und zu reinigen. „Madagaskar“ ist auch unser aller Traum, das Gelobte Land zu finden, aber irgendwie gelingt auch das nicht.

In diesem Herbst planen Sie den Einzug des Theaters in neue Räumlichkeiten. Was bedeutet für Sie die Zukunft?

Heute sucht ein Großteil der Künstler den Skandal. Ich glaube, dass in der Zukunft der eigenartige Skandal, die Sensation im Theater, die Begegnung mit einem leidenden, liebenden Menschen, mit seiner offenen Seele sein wird. Wenn ich den kommenden Spielplan des Theaters betrachte, sehe ich eine solche Gesetzmäßigkeit. *Drei Schwestern* ist der Traum, in das Land der Kindheit zurückzukehren, doch das ist schon nicht mehr möglich. *Warten auf Godot* ist auch ein Warten darauf, dass uns jemand ruft und in das Gelobte Land führt. Ich träume immer von einem anderen Land, suche ein anderes Land. Vielleicht auch ein anderes Leben darin?

DAS SICH VERÄNDERNDE GESICHT DES LITAUISCHEN THEATERS

Ramune Balevičiūtė, Audronis Liuga

Seitdem Litauen Mitglied der Europäischen Union ist, fragt sich das ganze Land wie im Fieber: „Was könnte uns für Europa attraktiv machen?“ Das litauische Theater und Basketball könnte man in eine hell erleuchtete Vitrine mit der Aufschrift „Litauen für den Export“ stellen. Und das ohne Ironie. Das litauische Theater, ständig in Veränderung begriffen, gewinnt immer mehr an Eigenem und Charisma.

Für viele junge Menschen ist das unabhängige Theater von Oskaras Koršunovas (OKT) zum Symbol der Fortschrittlichkeit des Theaters und der Kultur überhaupt geworden – ein Theater, das im Vorjahr über den Status (und natürlich auch die Privilegien) eines Hauptstädtischen Theaters, doch bis heute über keine eigene Bühne verfügt. Das OKT kann man als das erste litauische Kulturphänomen bezeichnen, das die Gesetze der alternativen Kunst mit denen der Popkultur in Einklang gebracht hat. Das OKT spielt zeitgenössische Dramatik und aktualisierte Klassiker. Nach *Roberto Zucco* (1998) produzierte Koršunovas gemeinsam mit dem Festival Aktion Neues Drama Mark Ravenhills *Shopping and Fucking* und brachte später Sarah Kane, Falk Richter, John Fosse und Marius von Mayenburg auf die Bühne. Und daneben Michail Bulgakow, Sophokles und Shakespeare. Koršunovas bewegt sich zwischen Tradition und Innovation: Die Erfahrung, die er bei der Aufführung zeitgenössischer Stücke macht, adaptiert er bei der Interpretation der Klassik und umgekehrt.

Zur Erneuerung des litauischen Theaters trug das im Jahr 1999 gegründete Festival Aktion Neues Drama bei. Das Festival war von Anfang an bestrebt, nicht nur die litauischen Theaterleute mit zeitgenössischen Stücken vertraut zu machen, sondern auch Anregungen zur Präsentation in Litauen zu geben. Damit wurde das Festival auch Produzent. Nicht nur Marius Ivaškevičius, sondern auch andere junge Autoren wie Laura Sintija Černiauskaitė und Sigita Parulskis fanden so ihren Weg in die Spielpläne.

Zeitgenössische Stücke waren es auch, die dem etwa vierzigjährigen Regisseur Gintaras Varnas, der früher das Theater von Kaunas leitete, einen wichtigen Anstoß auf der Suche nach einer individuellen Theatersprache gaben. Wie in der Arbeitsbiografie von Oskaras Koršunovas die Aufführung von *Shopping and Fucking* zum Auslöser für dessen unabhängiges Theater wurde, wurde die Aufführung von *Le Pays lointain* nach Jean-Luc Lagarce die maßgebliche Arbeit von Gintaras Varnas. Das komplizierte und wortgewaltige französische Drama interpretierte Varnas gleichermaßen persönlich und universell, indem er es mit seinem Lieblingsautor Lorca und Calderons Poetik verknüpfte. Die Bildebene und das intensive Spiel der Schauspieler führte das Stück weiter, zu tragischen, existenziellen Reflexionen über Familie, Liebe, Tod und Ewigkeit. Wenn auch die künstlerischen Prioritäten von Koršunovas und Varnas unterschiedlich sind, so eint sie dennoch eine gemeinsame Tendenz: Heutige Konflikte werden unter Zuhilfenahme der Formen des klassischen Genres inszeniert. Untermauert werden sie nicht so sehr durch das Material des Stücks, sondern durch individuelle Weltsicht. Daran verdeutlicht sich eine wichtige Seite der Regietradition des litauischen Theaters: die „Autoren-Regie“. Dadurch erhalten die litauischen Aufführungen von neuen Stücken ihre Eigenwilligkeit und sind kaum mit Inszenierungen anderer Länder zu vergleichen.

Zu einer der denkwürdigsten Aufführungen des litauischen Theaters der

letzten Jahre wurde das Schauspiel-Projekt unter der Regie von Gintaras Varnas nach Tankred Dorsts *Merlin oder Das wüste Land*. Gintaras Varnas verzichtete auf den historischen Kontext des Stücks und aktualisierte dessen mythologische Konflikte. Dazu wurde das Stück und selbst der Text gekürzt. Das Schauspiel-Projekt *Das verwüstete Land* wurde in authentischen Räumen realisiert, welche die philosophische Bedeutung des „verwüsteten Landes“ in der heutigen Welt zum Ausdruck bringen. Die Aufführung wurde in der Druckerei der ehemaligen kommunistischen Zeitung „Tiesa“ (Wahrheit) in Vilnius, in einer verwahrlosten gotischen Kirche aus dem 16. Jahrhundert in Kaunas, in einer Schiffswerft in Klaipėda und in der legendären Danziger Schiffswerft gezeigt, wo die Solidarność-Bewegung geboren wurde. Die historische Konnotation der Räume wurde integriert in das künstlerische mythologische Gewebe des Projekts. Die litauische Version von *Das verwüstete Land*, realisiert in den Räumen einer untergehenden historischen Erinnerung oder einer postindustriellen Landschaft, drückte auf metaphorische Weise nicht nur den Zusammenstoß von Vergangenheit und Gegenwart aus, sondern auch den Kontakt unterschiedlicher Weltanschauungen – zwischen utopischen Idealen und einer nihilistischen Sicht auf die Welt – der Menschen von heute. Gleichzeitig wurde diese Aufführung eine spezifische Apoptose der künstlerischen und thematischen Suche des Regisseurs Gintaras Varnas in seinen Aufführungen gegenwärtiger und klassischer Dramatik.

Dennoch wäre es falsch zu behaupten, die neue Dramatik habe dem Theater nur heutige Konflikte und aktuelle Probleme besorgt, aber das Regie-Konzept nicht verändert. Die im litauischen Theater dominierende „Autoren-Regie“ hat die neue Dramaturgie dazu provoziert, sich zu verändern und neue Ausdrucksmittel zu suchen. Davon, dass die Poetik eines Stückes die Geburt einer Theaterästhetik anregen kann, zeugt das Auftreten eines der interessantesten „Neulinge“ des litauischen Theaters, der Cäsar-Gruppe. Dafür musste man das dramatische Werk von Roland Schimmelpfennig „beschuldigen“, konkret das Stück *Die Arabische Nacht*, nach dem die Gruppe ihre Debüt-Aufführung inszeniert hat. Die von dem Regisseur und Pädagogen Cezaris Grauzinis gemeinsam mit fünf von seinen Schülern aufgeführte *Arabische Nacht* hat sofort die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik auf sich gezogen. Die künstlerische Richtung bezeichnet Cezaris Grauzinis als „Theater der Imagination“. In den Inszenierungen nach Schimmelpfennigs *Die Arabische Nacht* und *Für eine bessere Welt* zwingt das virtuose Spiel der Schauspieler das Publikum sich in einem gänzlich leeren Raum, in den Labyrinth seiner Vorstellung zu verirren, die sich in minimalen theatralischen Mitteln materialisieren. Das neueste Projekt der Cäsar-Gruppe nach Martin Crimps *Attempts on Her Life* geht noch einen Schritt weiter auf diesem Weg.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, dass die heute aktiven Regisseure der älteren Generation „importierte“ wie heimische neue Stücke nur wenig interessieren, obwohl man keinen von ihnen rückwärtsgerichtet nennen kann: Der neugierigste und für Innovationen offenste Regisseur ist vielleicht Jonas Vaitkus. Sein Theater „moralischer Unruhe“, das zur Sowjetzeit existierte, hält sich heute von den gesellschaftlichen Gegensätzen fern und konzentriert sich mehr auf die inneren Widersprüche des heutigen Menschen.

Es ist paradox, doch die Aufführungen des berühmtesten litauischen Regisseurs Eimuntas Nekrošius verschwinden allmählich von der Landkarte des litauischen Theaters. Sein Studio Meno fortas (Festung der Kunst), das nur kleine Büros und einen winzigen Probenraum besitzt, spielt häufiger im Ausland als in Litauen. Mit einer Inszenierung von Tschechows *Der Kirschgarten* sorgte er jüngst in Moskau für Furore. Der Regisseur Rimas Tuminas, der sich selbst für „altmodisch“ hält, überraschte unlängst mit zwei zeitgenössischen Inszenierungen: *Familien-geschichten* von Biljana Srbljanović und *Madagaskar*. Beide Aufführungen inszenierte Tuminas nach den Prinzipien des „offenen Theaters“, das Schauspielkunst, individuelle Weltsicht und Regieeffekte versucht, in Einklang zu bringen.

Ramune Balevičiūtė ist Dramaturgin am Kleinen Theater in Vilnius. Audronis Liuga ist Produzent und Leiter der Aktion Neues Drama.