

SCHAU
SPIEL
KÖLN

MAGAZIN NR. 01

SPIELZEIT
2021/22

KÖRPER

MIT BEITRÄGEN VON:

HANS BLOCK

DAVID GAITÁN

SABINE KAMPMANN

CLAUDIA ORTIZ ARRAIZA

MORITZ RIESEWIECK

MITHU M. SANYAL

ANTJE SCHRUPP

BENJAMIN WIHSTUTZ



➔ WWW.SCHAUSPIEL.KOELN ◀



Stadt Köln

EDITORIAL

Laut Peter Brook ist dies die Definition von Theater: Ein Mensch (bzw. ein Körper) geht durch einen leeren Raum, den wir Bühne nennen und ein anderer schaut ihm dabei zu. Das ist alles.

Wenn wir uns in diesem Heft dem Thema Körper verschreiben, so geschieht dies sicherlich auch deswegen, weil wir den Körper in seiner tatsächlichen Anwesenheit auf der Bühne lange vermisst haben. Die Pandemie hat ihn in einen virtuellen Raum verbannt, wo er meist nur aus einem sprechenden Kopf in einem Quadrat bestand und aus lauter Einsamkeit bisweilen einfro.

Es ist höchste Zeit, dass das Theater wieder in seiner ursprünglichen Form stattfinden kann, also in der Hitze der Gegenwart der Körper.

Apropos: In seinem SYMPOSITION lässt Platon den Komödiendichter Aristophanes den Mythos der ersten Menschen erzählen. Diese besaßen einen perfekten Körper. Mit zwei Gesichtern, vier Armen und vier Beinen waren sie vollkommene Kugelwesen, die sich radschlagend in enormer Geschwindigkeit fortbewegen konnten. Es gab damals drei Geschlechter: von der Sonne stammte das rein männliche, von der Erde das rein weibliche und vom Mond das männlich-weibliche. Diese Menschen waren sich selbst genug und hatten soviel Macht, dass Zeus ihre Konkurrenz zu fürchten begann. Um sie in ihre Schranken zu weisen, beschloss er deshalb, sie zu halbieren. Er teilte sie in der Mitte »wie man ein Ei mit einem Haar entzweischneidet«, drehte ihre Köpfe um, damit sie »ihre Zerschnittenheit« immer im Blick behielten und verlegte ihre Geschlechtsteile auf die aufgeschnittene Seite. Dann bedeckte er die offenen Stellen mit Haut.

Seither, so schließt die Erzählung, seien wir (halbierten und damit unvollkommenen) Menschenkörper auf der Suche nach unserer anderen Hälfte und gleichgültig, ob sich nun zwei Hälften unterschiedlichen oder gleichen Geschlechtes wiederfänden, gewannen wir im Akt der sexuellen Vermählung eine Erinnerung an unsere einstige Vollkommenheit.

Liebes Publikum, wenn ich nun auf die Analogie des von Peter Brook beschriebenen Theatergebildes aus einer agierenden und einer rezipierenden Seite und den von Aristophanes beschriebenen Hälften der entzweigeschnittenen Kugelwesen hinweise, möchte ich ihre Toleranz gegenüber hinkenden Vergleichen keinesfalls überstrapazieren. Die einen wurden ja schließlich von einer Pandemie getrennt und die anderen von einem Gott. Selbst wenn es im letzten Jahr einen eklatanten Mangel an Live-Begegnungen zwischen Ihnen und uns gegeben hat, will ich deshalb keineswegs behaupten, die Sehnsucht hätte auf beiden Seiten zu aufgestautem Begehren geführt. Auch liegt mir nichts ferner als der Gedanke, wir könnten uns angetrieben von diesem Begehren zur neuen Spielzeit im Taumel der Leidenschaft aufeinander stürzen. Und auf keinen Fall möchte ich hier andeuten, Theaterbesuche hätten unter diesen Voraussetzungen etwas von ekstatischem Sex.

Das wäre völlig absurd.

Was ich sagen will, ist eigentlich nur dies: Schön, dass es wieder losgeht!

IHR STEFAN BACHMANN

NR 1. 2021 22 – KÖRPER

04 **DIE NEUEN PREMIEREN DER SPIELZEIT 2021 22**

ES GIBT KEINE STABILE IDENTITÄT
EIN GESPRÄCH MIT MITHU M. SANYAL

06

09

DIVERSE KÖRPER AUF DER BÜHNE (UND BEIM ZUSCHAUEN)
EIN BEITRAG VON BENJAMIN WIHSTUTZ

WEITERLEBEN IN DER CLOUD
EIN GESPRÄCH MIT MORITZ RIESEWIECK UND HANS BLOCK

12

15

SCHWANGERWERDENKÖNNEN
EIN ESSAY VON ANTJE SCHRUPP

DER WEIßE FLECK
EIN INTERVIEW MIT SABINE KAMPMANN

18

22

THEATERBRIEF AUS MEXIKO
VON DAVID GAITÄN

BALLET IM UMBRUCH
EIN INTERVIEW MIT CLAUDIA ORTIZ ARRAIZA

24

PREMIEREN SEP-NOV 44 **ENSEMBLE 52**
EXTRAS 47 **INFOS & IMPRESSUM 65**
THEATER • STADT • SCHULE 50



EINE ODE AN DEN KÖRPER. IRINGÓ DEMETER ERFORSCHT IN IHREN FOTOGRAFIEN DEN KÖRPER IN ALL SEINEN FACETTEN. INSPIRIERT VON DER NATUR, PRÄGT IHRE ARBEIT EIN INTIMER UND EINFÜHLSAMER BLICK AUF DIE KURIOSITÄT UND DIE SCHÖNHEIT DES KÖRPERS. MIT EINEM FOKUS AUF TEXTUREN UND FORMEN SCHEINT SIE DIE VIELFALT DER KÖRPER BEINAH ALS MENSCHLICHE SKULPTUREN ZU INSZENIEREN. GEBOREN UND AUFGEWACHSEN IM HERZEN RUMÄNIENS LEBT UND ARBEITET IRINGÓ DEMETER HEUTE IN LONDON. EINIGE IHRER ARBEITEN FINDEN SIE IN DIESEM MAGAZIN.

DEPOT 1

NATHAN DER WEISE

VON GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
REGIE: STEFAN BACHMANN
PREMIERE: 10 SEP 2021

ORLANDO

NACH VIRGINIA WOOLF
REGIE: LUCIA BIHLER
PREMIERE: 02 OKT 2021

ATEMSCHAUKELE

VON HERTA MÜLLER
IN EINER FASSUNG FÜR DAS THEATER
VON BASTIAN KRAFT
REGIE: BASTIAN KRAFT
URAUFFÜHRUNG: 22 OKT 2021

REICH DES TODES

VON RAINALD GOETZ
KOPRODUKTION MIT DEM DÜSSELDORFER SCHAUSPIELHAUS
REGIE: STEFAN BACHMANN
KÖLNER PREMIERE: 30 OKT 2021

DAS HIMMELREICH WOLLEN
WIR SCHON SELBST FINDEN

EIN PROJEKT ÜBER DEN DOMBAU VON OLIVER FRLJIC
REGIE: OLIVER FRLJIC
URAUFFÜHRUNG: 17 DEZ 2021

MOLIÈRE

ICH BIN EIN DÄMON, FLEISCH GEWORDEN
UND ALS MENSCH VERKLEIDET
REGIE: FRANK CASTORF
PREMIERE: 21 JAN 2022

TRIPLE

(ALL FOR ONE/METRIC DOZEN/MY GENERATION)
VON RICHARD SIEGAL/BALLET OF
DIFFERENCE AM SCHAUSPIEL KÖLN
CHOREOGRAFIE: RICHARD SIEGAL
PREMIERE: 11 FEB 2022

FALSTAFF

EIN SHAKESPEARE-PROJEKT VON JAN BOSSE
REGIE: JAN BOSSE
PREMIERE: 18 MÄR 2022

RICHARD III.

NACH WILLIAM SHAKESPEARE
IN EINER ÜBERSCHREIBUNG VON KATJA BRUNNER
REGIE: PINAR KARABULUT
URAUFFÜHRUNG: 23 APR 2022

BALLET OF OBEDIENCE

VON RICHARD SIEGAL/BALLET OF
DIFFERENCE AM SCHAUSPIEL KÖLN
CHOREOGRAFIE: RICHARD SIEGAL
PREMIERE: 20 MAI 2022

DEPOT 2

ODE

VON THOMAS MELLE
REGIE: RAFAEL SANCHEZ
URAUFFÜHRUNG DER FASSUNG 2021:
17 SEP 2021

METROPOL

NACH DEM GLEICHNAMIGEN ROMAN VON EUGEN RUGE
IN DER THEATERFASSUNG VON ARMIN PETRAS
REGIE: ARMIN PETRAS
URAUFFÜHRUNG: 01 OKT 2021

BRUDER EICHMANN

VON HEINAR KIPPHARDT
REGIE: THOMAS JONIGK
PREMIERE: 23 OKT 2021

DIE LÜCKE 2.0

VON NURAN DAVID CALIS
BEARBEITUNG DER INSZENIERUNG »DIE LÜCKE« (2014)
REGIE: NURAN DAVID CALIS
PREMIERE: 05 NOV 2021

DER WILDE

NACH DEM ROMAN VON GUILLERMO ARRIAGA
IN EINER BÜHNENFASSUNG VON DAVID GAITÁN
REGIE: DAVID GAITÁN
URAUFFÜHRUNG: 19 NOV 2021

NORTH / SOUTH FESTIVAL
FEAT. MADE TWO WALKING /
MADE ALL WALKING

VON RICHARD SIEGAL/BALLET OF
DIFFERENCE AM SCHAUSPIEL KÖLN
CHOREOGRAFIE: RICHARD SIEGAL
URAUFFÜHRUNG: 10 DEZ 2021

WUNDERSCHÖNES
WELKFLEISCH

EINE STÜCKENTWICKLUNG VON UND MIT DER
»OLDSCHOOL« DES SCHAUSPIEL KÖLN
REGIE: DAVID VOGEL
URAUFFÜHRUNG: 03 FEB 2022

MÖLLN 92/22

VON NURAN DAVID CALIS
REGIE: NURAN DAVID CALIS
URAUFFÜHRUNG: 08 APR 2022

SVENJA

EINE VISUELLE ALPTRAUMANALYSE
VON ANTA HELENA RECKE
REGIE: ANTA HELENA RECKE
URAUFFÜHRUNG: 29 APR 2022

IN DER
STADT

UTOPOLIS KÖLN

VON RIMINI PROTOKOLL
(HAUG/KAEGI/WETZEL)
DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG: 15.09.2021

ENGEL IN AMERIKA

VON TONY KUSHNER
TEIL 1: DIE JAHRHUNDERTWENDE NAHT
TEIL 2: PERESTROIKA
AUS DEM ENGLISCHEN VON FRANK HEIBERT
REGIE: MORITZ SOSTMANN
PREMIERE: MAI 2022 • OPEN AIR

DIGITAL

TOMORROW IS (FOR NOW)
ALWAYS HERE

VON IVA BRDAR
REGIE: CHRISTINA LINDAUER
DIGITALE URAUFFÜHRUNG: 11 SEP 2021
FILM IN ENGLISCHER SPRACHE

HYPNOS

VON WILKE WEERMANN
REGIE: TRISTAN LINDER
PREMIERE: 25 SEP 2021 • AUDIOWALK

OBLOMOW REVISITED (AT)

FREI NACH IWAN GONTSCHAROWS ROMAN »OBLOMOW«
IN EINER ÜBERSCHREIBUNG VON NELE STUHLER
REGIE: LUK PERCEVAL
URAUFFÜHRUNG: HERBST 2021

ES GIBT KEINE STABILE IDENTITÄT

EIN GESPRÄCH MIT MITHU M. SANYAL

DIE KULTURWISSENSCHAFTLERIN MITHU M. SANYAL ERFORSCHT ALS AUTORIN UND JOURNALISTIN DAS SPANNUNGSFELD VON KÖRPER, MACHT UND KULTUR. IN IHREM ROMAN IDENTITÄT HINTERFRAGT SIE UNKONVENTIONELL UND MIT VIEL WITZ UNSERE VORSTELLUNGEN VON ZUGEHÖRIGKEIT UND IDENTITÄT. EIN GESPRÄCH ÜBER DIE VIELFÄLTIGEN KULTURELLEN PRÄGUNGEN VON KÖRPERN.

Sibylle Dudek: Machtverhältnisse haben sich immer auch an Körpern manifestiert. In der Entscheidung, welche Körper gewünscht, welche negativ belegt wurden, oder wie Gewalt als Machtde- monstration ausgeübt wurde. Ist das gegenwärtig immer noch so?

Mithu M. Sanyal: Wir können Körpern immer noch ansehen, welcher sozialen Klasse Menschen angehören. Geld, Bildung, Gesundheit, Ernährung – all das drückt sich im Körper unmittelbar aus, und wir können es ablesen. Wir beurteilen Menschen automatisch danach, und wenn uns Körper begegnen, die nicht in unser Bild passen, irritiert uns das sofort. Das ist auch im Bereich Gender so – obwohl wir ja wissen, dass es mehr als zwei Geschlechter gibt. Ohne dass es uns jemand erklärt, lernen wir nonverbal, wie wir uns als Frau oder Mann zu verhalten haben, was wir anziehen, wie wir performen. Der Körper ist unser erstes Kommunikationsmittel, mit dem wir uns in der Welt verorten und somit auch in den Hierarchien, die es gibt.

Über das Zusammenwirken von Körper, Identität und Sichtbarkeit bzw. Repräsentation wird momentan sehr hitzig unter dem Begriff »Identitätspolitik« diskutiert. Wie erleben Sie diese Debatten?

Identitätspolitik hat es immer gegeben. Könige haben ihre Köpfe auf Münzen prägen lassen. Nationalstaaten machen auch Identitätspolitik. Wir müssen uns das klarmachen: Wer ist dieses »Wir«? Auch um es verteidigen zu können. Aber erst mit den Emanzipationsbewegungen ab den 1960er Jahren war es so, dass marginalisierte Gruppen Identitätspolitik von unten gemacht haben. Dass Menschen gesagt haben: Ich als Schwarze, ich als Frau möchte wahrgenommen werden. Das Problem mit Identitätspolitik ist nur, dass sie immer eine Lüge ist. Es gibt keine stabile Identität. Deshalb mag ich die Formulierung von Judith Butler, die sagt: Es gibt politische

Identitäten – beispielsweise gehe ich als Frau demonstrieren gegen Abtreibung, weil ich reproduktive Rechte fordere. Aber gleichzeitig weiß ich, dass Identität etwas Fragiles ist. Und natürlich gibt es sofort Ausschlussmechanismen, wenn ich eine klare Gruppe bestimme. Man kann natürlich auch sagen, dass das Sinn macht – beispielsweise wenn wir Safe Spaces bilden – also Räume schaffen, in denen unter geschützten Bedingungen Erfahrungen ausgetauscht werden. Gleichzeitig schließt das andere Menschen aus, und damit muss man sich beschäftigen. Ich war in genug Räumen für Frauen, wo diskutiert wurde, ob Transfrauen überhaupt eingeschlossen sind. Das waren schmerzhafteste Prozesse, an denen Gruppen auch teilweise zerbrochen sind.

Gleichzeitig können Gruppen gerade durch den Zusammenschluss etwas erreichen und sich selbst ermächtigen – feministische Bewegungen oder die Black Lives Matter-Bewegung sind Beispiele dafür. Warum rufen diese recht nachvollziehbaren Forderungen nach Sichtbarkeit und Gerechtigkeit so große Widerstände hervor?

In dem Moment, in dem eine Gruppe einfordert, wahrgenommen zu werden, wird sichtbar, wer Macht hat. Dass beispielsweise jetzt über die sogenannten »alten weißen Männer« gesprochen wird, die vorher ja völlig unsichtbar waren als Gruppe, ist etwas sehr Neues für die, die da angesprochen werden. In Schubladen einsortiert zu werden, ist schmerzhaft, und es ist immer falsch. Gleichzeitig werden damit Selbstverständlichkeiten infrage gestellt. Ich kenne diese Widerstände aus allen Kreisen, auch aus progressiven. Es sind schwierige Aushandlungsprozesse, die aber total richtig und wichtig sind. Ich verstehe auch den Schmerz darüber, dass wir immer schwieriger zu einem »wir« kommen, weil sich die Welt in immer kleinere Gruppen aufsplittet. In unserer politischen Rhetorik gibt es die Vorstel-

lung, dass wir nicht zusammenarbeiten können, wenn wir nicht eins sind. Ich glaube aber, das ist ein Fehlschluss. Die andere Sache ist natürlich auch, dass wir immer gelernt haben, dass wir die Diskriminierten sind – beispielsweise als Frauen. Es sind immer die anderen, die ihre Privilegien hinterfragen müssen. Und dann merkst du, dass du selbst ja auch welche hast. Sich über die eigene Macht klar zu werden, kann auch ein schmerzhafter Prozess sein. Die Widerstände betreffen nicht nur konservative oder rechte Kreise, obwohl die natürlich speziell sind.

Beim Blick auf die Themensetzung und die Agenda von rechten und rechtsextremen Parteien und Zusammenschlüssen fällt auf, dass fast alles, was da verhandelt wird, sich auf Körper bezieht: Gender, Geschlechtergrenzen, Abtreibung, Sexualität, Race ... Ist der Körper das Schlachtfeld?

Von Rechts wird Identitätspolitik stark kritisiert, gleichzeitig ständig betrieben: Wer ist »wir«? Wer ist weiß? Wer ist deutsch? Und es gibt eine große Abwehr, fast Angst vor Sexualität. Es geht gegen reproduktive Rechte, auch gegen Selbstbestimmung und gegen Kunst. Marine Le Pen macht das noch ein bisschen anders, sie versucht, Frauen mit ins Boot zu holen. Mit starkem Konservatismus lassen sich viele Gruppen in der Bevölkerung abholen, die sich abgehängt fühlen.

Stigmatisierte Sexualität wird ganz stark mit Ekel in Verbindung gebracht. Angst ist etwas, das wir lernen, ihr vorgelagert ist Ekel. Das ist eine unmittelbare Körperreaktion. Es gibt Versuche, bei denen Leute in einen Raum gesetzt wurden, in den man unangenehme Gerüche leitete. Die Menschen sollten dann Multiple-Choice-Fragen zu ihren Einstellungen beantworten. Das Ergebnis war, dass die Menschen in der Kontrollgruppe, die nicht in einem Raum mit unangenehmem Geruch saßen, viel weniger konservativ angekreuzt haben.

WIE KANN MAN WEIßSEIN UMDEFINIEREN? ODER MÜSSEN WIR ES GANZ NEU DENKEN?

Ekelgefühle, die Angst vor Kontamination, lassen sich gut instrumentalisieren. So läuft ja auch die Rhetorik über Migration.

IDENTITTI ist der Titel Ihres ersten Romans, der im Februar erschienen ist. Es geht um Identität und Hautfarbe und ob man sich einer anderen Hautfarbe zugehörig fühlen kann als der, mit der man auf die Welt gekommen ist.

Der Hauptplot dreht sich um eine Professorin für Postcolonial Studies, die vorgibt, Person of Color zu sein. Dann kommt aber raus, dass sie in Wirklichkeit weiß ist, was zu einem riesigen Politikum wird.

Ein bisschen ist das angelehnt an einen prominent gewordenen Fall in Amerika von einer Frau, Rachel Dolezal, deren Geschichte enthüllt wurde. Es gab einen riesengroßen Shitstorm. In diesem Zusammenhang fiel der Begriff »Transrace«, woraufhin die Empörung noch größer war. Mich hat die Frage sehr bewegt, ob es das gibt – dass Menschen ihrer Identität nach die Hautfarbe wechseln. Wir kennen das aus den Debatten um Transsexualität – dass es natürlich Menschen gibt, die in den »falschen« Körper hineingeboren werden.

Bei Race ist es anders. Und ich wollte das hinterfragen: Warum verhandeln wir das anders? Es ist ja auch bewusst kein Sachbuch, sondern ein Roman. Und ich habe unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen lassen. Es vergeht im Buch Zeit – und auch die Debatten und Sichtweisen verändern sich.

Philip Roth hat vor zwanzig Jahren DER MENSCHLICHE MAKEL geschrieben. Ein Literaturprofessor, der als Afroamerikaner geboren worden ist, gibt sich als weiße Person aus – um sich von seiner Vergangenheit abzugrenzen. Die Umkehrung in Ihrem Roman ist deutlich provokanter.

Auf alle Fälle ist es viel stärker tabuisiert. In der amerikanischen Literatur ist das ein häufiges Motiv, dass Menschen von Schwarz nach weiß »passen«. Sie zahlen meist einen hohen Preis dafür. Ganz häufig verlieren sie am Ende ihr Leben. Es sind tragische, aber irgendwie mit Sympathie und Wärme betrachtete Fälle. Natürlich hat es das auch in der Realität gegeben. Der Unterschied zwischen Schwarzsein und Weißsein konnte der zwischen Leben und Tod sein. Andersrum wirft das ganz viele Fragen auf: Warum sollte jemand freiwillig die weniger privilegierte Position einnehmen? Wir haben bei der Transsexualität ähnliche Denkweisen: Transmänner werden weniger kritisch betrachtet als Transfrauen.

Meine Grundthese dazu ist, dass egal, in welche Kategorie wir uns einordnen, dafür immer einen Preis bezahlen müssen. Wenn ich als Frau in dieser Welt aufwache, habe ich einen schwereren Zugang zur Macht im Arbeitsleben, gleichzeitig habe ich viel mehr Zugang dazu, meine Gefühle ausdrücken zu dürfen. Das wird aber gar nicht wahrgenommen, weil wir es als nicht so wichtig betrachten.

Um den transatlantischen Sklavenhandel zu legitimieren, wurden »Rassen«

konstruiert. Damit erklärt werden konnte, dass es überlegene und unterlegene »Rassen« gibt. Davor gab es kein Konzept vom Weißsein. Es ist ausschließlich im Kontext von Unterdrückung und Abgrenzung entstanden. Das ist ein Problem.

Das Schwarzsein ist zur Farbe des Widerstandes geworden. Dadurch sind auch kulturelle Praktiken entstanden und Bewegungen wie Black Is Beautiful. Wenn wir in unserer Gesellschaft Kategorien von Geschlecht verändern wollen, müssen wir Vorstellungen von Männlichkeit umdefinieren. Analog dazu habe ich die offene Frage: Wie kann man Weißsein umdefinieren? Oder müssen wir es ganz neu denken?

Das Gespräch führte die Dramaturgin Sibylle Dudek.

DR. MITHU M. SANYAL IST KULTURWISSENSCHAFTLERIN, AUTORIN UND JOURNALISTIN. IHRE HÖRSPIELE UND FEATURES WURDEN MEHRFACH AUSGEZEICHNET. AUF IHRE BEIDEN SACHBÜCHER VULVA. DIE ENTHÜLLUNG DES UNSICHTBAREN GESCHLECHTS (2009) UND VERGEWALTIGUNG (2016) FOLGTE IM FEBRUAR IHR ERSTER ROMAN IDENTITTI.

**IDENTITÄTSPOLITIK
HAT ES
IMMER GEgeben.**

„DIVERSE KÖRPER AUF DER BÜHNE (UND BEIM ZUSCHAUEN)“

EIN BEITRAG VON BENJAMIN WIHSTUTZ

DAS THEMA DIVERSITÄT IST GESELLSCHAFTLICH UND KULTURPOLITISCH IN DEN LETZTEN JAHREN ZU EINEM DER HAUPTTHEMEN GEWORDEN. AUCH DAS DEUTSCHE STADTTHEATER KOMMT UM DAS THEMA NICHT HERUM UND SO ÄNDERN SICH HIER DIE STRUKTUREN: SPIELPLÄNE, TEAMS UND ENSEMBLES WERDEN SCHRITTWEISE DIVERSER GESTALTET. ÜBER DIE VORHERRSCHENDE VORSTELLUNG DIVERSER KÖRPER AUF DER BÜHNE UND DEREN WANDEL SOWIE DIE PERSPEKTIVEN DER ZUSCHAUENDEN IN DEN VERGANGENEN JAHREN SCHREIBT DER THEATERWISSENSCHAFTLER BENJAMIN WIHSTUTZ.

Im November 2020 starb der Publizist und Schauspieler Peter Radtke, der in seiner Karriere unter anderem Erfolge am Wiener Burgtheater gefeiert hatte. Als Mann mit Glasknochen und einer der ersten körperbehinderten Schauspieler auf deutschen Bühnen überhaupt, hatte Radtke zeitlebens um seine Anerkennung von Theaterkritik und -publikum gekämpft. Als er 1985 in George Taboris »M« an den Münchener Kammerspielen seine erste große Rolle spielte, hielt der Kritiker Gerhard Stadelmaier seinen Auftritt noch für derart skandalös, dass er nicht einmal den vollständigen Namen in der Stuttgarter Zeitung erwähnte. Stattdessen schrieb er: »Ursula Höpfner und Arnulf Schumacher sind rezensierbar. P. R., welcher den Sohn spielt, ist es nicht. Er befindet sich außerhalb jeder Theaterkritik.« Stadelmaier weigerte sich, das Schauspiel Radtkes zu beurteilen, offenbar, weil dessen Körper nicht ins Schema passte, weil ein kleinwüchsiger, sichtbar behinderter Darsteller in der Rolle von Medeas Sohn aus seiner Sicht nicht ernst genommen, sondern lediglich als Zurschaustellung eines »Freaks« betrachtet werden konnte. »Theater darf vieles,« schrieb er, »das darf es nicht.«

So sehr sich einerseits die Situation für behinderte Künstler*innen seit den 1980er Jahren spürbar verbessert hat,

so ähnlich geht es andererseits vielen Schauspieler*innen, Tänzer*innen und Performer*innen mit Behinderung bis heute. Entweder sie werden nicht ernst genommen und ignoriert, oder sie gelten als provokanter Regie-Einfall mit symbolischer Bedeutung. Im besten Fall noch werden sie aufgrund ihrer Behinderung als inspirierende Ausnahmeerscheinung gefeiert – eine neutrale Wahrnehmung eines Schauspielers jedoch, der sich in eine beliebige dramatische Figur verwandeln kann, bleibt ihnen in der Regel verwehrt. Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Tobin Siebers hat dieses Problem einmal mit dem Begriff der Hypersichtbarkeit umschrieben – gerade weil eine sichtbare Behinderung bereits im Alltag die betroffene Person zu einer Art Schauspielerin auf einer Bühne macht – ständig gibt es Schauspielstige um sie herum – wird diese auf einer Theaterbühne nicht mehr als Schauspielerin wahrgenommen – zumindest nicht mit der gleichen Gabe der Verwandlung in eine beliebige dramatische Figur. Allerdings betrifft das Problem nicht allein die soziale Kategorie Behinderung. Weicht ein Körper auf der Bühne, in welcher Weise auch immer, von der Norm des weißen, nichtbehinderten und heteronormativen Schauspielers ab, gilt er bereits nicht mehr als neutrales, unbeschriebenes Blatt. Die Norm des unmarkierten Schauspielkör-

pers, die in den Disability Studies von Carrie Sandahl als »Tyrannei des Neutralen« beschrieben wurde, ist es, welche die Akzeptanz diverser Körper auf der Bühne erschwert und oftmals verhindert.

Szenenwechsel: Im Januar 2012 protestierten Aktivist*innen an Berliner Bühnen gegen die Praxis des »Blackface« und lösten damit eine Debatte über rassistische Strukturen und Darstellungspraktiken am Theater aus. Unmittelbar von der Kritik betroffen, rechtfertigte der Intendant des Schlossparktheaters, Dieter Hallervorden, das Schwarzschilden des Schauspielers Joachim Bliese derzeit mit der Aussage, man hätte eben keinen schwarzen Schauspieler für die Rolle gefunden. Die Tyrannei des Neutralen führt zu einer Betriebsblindheit im Theater, die sogar die Fortsetzung diskriminierender Darstellungstraditionen in Kauf nimmt. Es gibt keine Diversität im Ensemble, wenn man sie nicht braucht. Umgekehrt werden jedoch Schauspieler*innen of Color bei Bewerbungen an Stadttheatern bisweilen immer noch mit rassistischen Aussagen konfrontiert, man brauche eigentlich nur eine Ausländerin im Ensemble und sie hätten ja bereits jemanden, der Rollen wie Othello oder den Dealer aus Neukölln glaubhaft verkörpern kann.

Fünf Jahre nach der Blackface-Debatte brachte die Regisseurin Anta Helena Recke eine »Schwarz-Kopie« an den Münchener Kammerspielen auf die Bühne: Sie inszenierte mit MITTELREICH ein originalgetreues Reenactment der ein Jahr älteren Musiktheaterinszenierung von Anna-Sophie Mahler, indem sie das ausnahmslos weiße Ensemble mit neun Schauspielenden of Color austauschte. Anstatt die institutionskritische Inszenierung zum Anlass zu nehmen, sich Gedanken über diskriminierende und exkludierende Strukturen an deutschen Stadttheatern zu machen, kommentierte die Kritikerin Eva-Elisabeth Fischer in der Süddeutschen Zeitung das Reenactment mit den Worten: »So schwarz sind sie dann ja auch wieder nicht.«

Ein letztes Beispiel: Anfang Februar dieses Jahres publizierte das Magazin der Süddeutschen Zeitung ein Manifest und gemeinsames Coming Out von 185 lesbischen, schwulen, bisexuellen, queeren, nicht-binären und trans* Schauspieler*innen, die sich mit dem Hashtag #ActOut für die Anerkennung ihrer Identitäten im Schauspiel und für mehr Diversität der Rollen in Theater, Film und Fernsehen einsetzten. Sandra Kegel, Leiterin des FAZ-Feuilletons ließ sich daraufhin zu der abschätzigen Bemerkung hinreißen, im Vergleich zum legendären feministischen Aufmacher des Sterns WIR HABEN ABGETRIEBEN (1971) sei dieses Coming Out mit dem Titel »Wir sind schon da!« doch gar nicht lebensgefährlich. Offenbar gehe es hier, so Kegel, eher um ein identitätspolitisches Kalkül zur Beschleunigung der eigenen Schauspiel-Karrieren.

Die Forderung nach mehr Diversität im Schauspiel erfährt also auch heute noch merklichen Gegenwind. Immer wieder wird unterstellt, es gäbe doch gar kein Problem, die Betroffenen wollten sich lediglich in den Vordergrund spielen oder sich einen Vorteil verschaffen. Stünde dann tatsächlich mal ein »schwarzer« Hamlet oder eine »Trans-Schauspielerin« als Käthchen von Heilbronn auf der Bühne, wären es wiederum dieselben konservativen Stimmen, die nach dem Sinn einer »solch provokanten Besetzung durch den Regisseur« fragen würden. Hier zeigt sich deutlich, was den spürbaren Unterschied für Schauspieler*innen ausmacht, deren Körper den dominanten Vorstellungen von Normalität widerspricht: Immer wieder müssen sie erfahren, dass die

Rede von der Freiheit schauspielerischer Verwandlung, jeder dürfe und könne doch alles spielen, dass jene prinzipielle Unmarkiertheit des semiotischen Körpers auf der Bühne für sie gerade keine Gültigkeit besitzt. Mehmet Atesci, Unterzeichner des #ActOut-Manifests bringt es im SZ-Magazin auf den Punkt: »Im Prinzip sollte jeder alles spielen dürfen. Es sollte keine Grenzen geben. Es ist bloß gerade so, dass heterosexuell, weiß, cis und ohne Behinderung alles spielen darf, und der Rest darf meistens nur sich selber spielen.« Wenn daher ausnahmsweise mal diverse Rollen im Theater zu vergeben sind, so sollten doch wenigstens diese auch mit diversen Körpern besetzt werden.

Der Denkfehler von Menschen, die »Blackfacing«, »Crippling Up« oder auch diskriminierende Begriffe für Schokoküsse und Schnitzelsoßen weiterhin verteidigen, beruht auf ihrer Schwierigkeit, sich überhaupt vorstellen zu können, dass diese Begriffe und Darstellungsweisen auch anders wahrgenommen werden könnten. Die vollkommen neue Erfahrung, die eigene normative Perspektive könne ausnahmsweise einmal irrelevant sein, führt so zum krampfhaften Festhalten an alten Gewohnheiten. »Haben wir doch immer so gemacht.« Die strukturellen Probleme in Kunst und Kultur liegen also nicht allein auf Seiten der Produktion, sondern auch auf Seiten der Rezeption: »Blackfacing« geht als Praxis ebenso selbstverständlich von einem weißen Blick des Publikums aus, wie die Darstellung einer Behinderung durch einen nichtbehinderten Schauspieler (»Crippling Up«) ein nichtbehindertes Zuschauen impliziert. Und auch das Missverständnis, bei einem schwarzen Hamlet oder einem Faust im Rollstuhl könne es sich nur um einen radikalen Regie-Einfall handeln, der »uns« etwas vor Augen führen soll, resultiert direkt aus der Konstruktion eines »Wir« im Publikum, das die Norm des weißen nichtbehinderten Zuschauers voraussetzt. Es gibt aber nicht »eine« Art und Weise des Zuschauens, denn »der Zuschauer« existiert nicht. Vielmehr sollten die Körper eines Publikums ebenso selbstverständlich als divers angenommen werden wie die Körper des Schauspielensembles. Mit der sogenannten »Cancel Culture« hat diese Forderung wenig zu tun. Vielmehr ändern sich die Theater-Texte, Darstellungspraktiken und Witze auf der Bühne ganz von allein, wenn wir uns von der Vorstellung des weißen,

nichtbehinderten Einheitszuschauers verabschieden.

Geht man jedoch davon aus, dass das Publikum divers ist, müssen auch bestimmte Vorannahmen über das Zuschauen überdacht werden. So haben Künstler*innen der Disability Arts wie Kaite O'Reilly, Claire Cunningham, Nina Mühlemann, Jess Thom oder Jana Zöll in den letzten Jahren begonnen, Theater und Tanz barrierearmer zu gestalten. Dies betrifft nicht allein die Einrichtung von Rollstuhlplätzen, sondern ebenso die Bereitstellung verschiedener Sitz- und Liegemöglichkeiten, den Einsatz von Untertiteln, Gebärdensprache und Audio-Deskription oder die Möglichkeit für Zuschauende, bei Bedarf den Saal jeder Zeit verlassen und wiederkommen zu dürfen. Im Idealfall gestaltet sich dieser Anspruch von Barrierefreiheit im Theater auf eine Weise, die weniger Zuschauende ausschließt und Nichtbehinderte den Unterschied kaum bemerken oder diesen sogar als ästhetischen Gewinn erfahren lässt. Im schlechtesten Fall kommen jene »accessibility tools« im Mainstream des Schauspiel- und Tanztheaters nie an, sondern bleiben allenfalls Experimente für ein inklusives Spezialpublikum. Darstellen und Zuschauen, so ließe sich die Quintessenz meiner Überlegungen hier zusammenfassen, können nicht umhin, Normen und Stereotypen von Körpern und Identitäten vorauszusetzen – es kommt aber darauf an, diese Normen infrage zu stellen und sie zu verändern.

JUN.-PROF. DR. BENJAMIN WIHSTUTZ
IST JUNIORPROFESSOR FÜR
THEATERWISSENSCHAFT
AN DER JOHANNES GUTENBERG-UNIVERSITÄT MAINZ.
SEINE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE SIND POLITISCHES GEGENWARTSTHEATER, PERFORMANCE UND BEHINDERUNG SOWIE DIE GESCHICHTE DES THEATERPUBLIKUMS. PUBLIKATIONEN U. A.: THEATER DER EINBILDUNG (THEATER DER ZEIT, 2007), DER ANDERE RAUM (DIAPHANES, 2012) SOWIE ZULETZT ERSCHIENEN: NEUE METHODEN DER THEATERWISSENSCHAFT (TRANSCRIPT, 2020).

**IMMER WIEDER WIRD
 UNTERSTELLT, ES GÄBE DOCH
 GAR KEIN PROBLEM, DIE
 BETROFFENEN WOLLTEN SICH
 LEDIGLICH IN DEN VORDERGRUND
 SPIELEN ODER SICH EINEN
 VORTEIL VERSCHAFFEN.**

WEITER- LEBEN IN DER CLOUD

EIN GESPRÄCH MIT MORITZ RIESEWIECK UND HANS BLOCK

DIE FRAGE »WAS PASSIERT NACH DEM TOD?« BESCHÄFTIGT DIE MENSCHEN SEIT JEHER. EBENSO DER WUNSCH NACH UNSTERBLICHKEIT. DIE SCHEINT NUN – ZUMINDEST VIRTUELL – ZUM GREIFEN NAH, GLAUBT MAN EINEM PATENT, DAS MICROSOFT IM JANUAR 2021 VERÖFFENTLICHT: CHATBOTS SOLLEN AUF BASIS PERSONENBEZOGENER DATEN MENSCHEN MITTELS K.I. »SIMULIEREN«. »SIMPLY BECOME IMMORTAL« SCHEINT DER NEUE WERBESLOGAN EINIGER TECH-UNTERNEHMEN ZU SEIN. DOCH WELCHE ROLLE SPIELT DER KÖRPER BEI DIESEM DIGITALEN VERMÄCHTNIS? FÜR IHR BUCH DIE DIGITALE SEELE. UNSTERBLICH WERDEN IM ZEITALTER KÜNSTLICHER INTELLIGENZ HABEN SICH

HANS BLOCK UND MORITZ RIESEWIECK ZWEI JAHRE LANG WELTWEIT AUF DIE SUCHE NACH DEM NEUEN HEILSPRECHEN GEMACHT.

Lea Goebel: Wie erklären Sie Menschen, die Ihr Buch nicht gelesen haben, was sich hinter der Versprechung einer »digitalen Unsterblichkeit« verbirgt?

Hans Block: Es geistert ein neuer Mythos um die Welt: Anhand der Daten, die wir täglich online hinterlassen, soll es durch algorithmische Analyse möglich sein, unsere Persönlichkeit auszuweisen. 2015 gab es eine Studie der Cambridge University, die besagte, dass aufgrund unseres Verhaltens auf Facebook, den Likes und den Seiten, die wir anklicken, geprüft werden kann, welche Persönlichkeit hinter den Profilen steckt. Diese Daten-Analysen könnten besser als Familienmitglieder einschätzen, was für Menschen wir sind. Diese steile These haben wir zum Ausgangspunkt der Recherche genommen: Die Firmen, die wir besucht haben, versprechen, dass aus unseren Daten eine Art digitale*r Doppelgänger*in entsteht, zum Beispiel in Form eines Chatbots oder eines Avatars, der*die auch nach unserem Tod weiterleben kann. Der*die nicht nur das wiederholt, was wir einst gesagt haben, sondern auf Grundlage der Muster unserer Vergangenheit unser Ich in die Zukunft verlängert. Eine Art virtuelles Wesen, das mit anderen Menschen interagieren und sprechen kann.

Das sind interessanterweise nicht nur milliardenschwere Unternehmen im Silicon Valley, sondern auch Privatpersonen, richtig? Mir fällt da die sehr berührende Geschichte von James Vlahos und seinem Vater ein.

Moritz Rieseewieck: Genau, ein Familienvater und Journalist aus Kalifornien, der zunächst nur eine Reportage über die Entwickler*innen einer sprechenden Barbie geschrieben hatte. Dann bekam sein Vater die Diagnose Krebs. Er überlegte, wie er die gesammelten Erfahrungen der Reportage nutzen könnte, um aus seinem Vater über den biologischen Tod hinaus ein sprechendes Wesen zu machen, mit dem sich seine Mutter unterhalten könnte. Er hat mit seinem Vater dann Gespräche über sein Leben geführt und diese Audiodateien in einen Chatbot eingeführt. Die wenige Zeit, die seinem Vater noch blieb, hat James im Grunde damit verbracht, diesen Dad-Bot zu entwickeln. Den Prototypen hat er dem Vater noch zu Lebzeiten präsentiert.

Der Vater war mittlerweile schwer gezeichnet, saß in der Ecke des Wohnzimmers und sah mit an, wie seine Frau mit diesem digitalen Wiedergänger scherzte, Anekdoten aus der kleinen netten Taverne in Griechenland erzählte und in diesem Gespräch förmlich versank. Er verlor die Hoheit über die eigene Lebensgeschichte, gab die Identität an ein Wesen ab, das jetzt anstatt seiner mit seiner Frau sprach. Kurz darauf starb der Vater und der Chatbot konnte der Familie tatsächlich eine ganze Menge Trost spenden. Als wir sie erneut besuchten, fragte die Mutter den Bot »Sag mal, liebst du mich noch?« und brach in Tränen aus, als die Antwort »Ja« war.

Wenn Sie von Trost sprechen, wer gewinnt dann durch den digitalen Klon, die Hinterbliebenen oder die Verstorbenen?

Hans Block: Natürlich kann die digitale Unsterblichkeit den physischen Tod nicht aufhalten. Aber die Hinterbliebenen können etwas behalten, das vielleicht eine neue digitale Erinnerungskultur eröffnet. Viele junge Menschen haben nicht mehr das Bedürfnis, auf einen Friedhof zu gehen. Deshalb füllen viele Technologieunternehmen weltweit diese Lücke mit neuen Angeboten, um sich auf eine neue Art und Weise zu erinnern. Dennoch ist es auch für die Sterbenden oft eine Hilfe. Da geht es um die Angst, andere Menschen durch den Tod zu verletzen. Zum Beispiel bei Schuldgefühlen junger sterbender Eltern gegenüber ihren Kindern.

Sie ziehen häufig Parallelen zu der Serie BLACK MIRROR, deren Inhalte mal Science-Fiction-Szenarios waren, doch mittlerweile teils realisierbar scheinen. Die Serie UPLOAD geht noch einen Schritt weiter. Dort gibt es humanoide Roboter, die beides vereinen: digitale Seele und physische körperliche Beschaffenheit. Wie steht es hier um den Science-Fiction-Charakter?

Moritz Rieseewieck: Der jüngste, sehr aufsehenerregende Versuch stammt aus Südkorea, wo eine Mutter ihre vor wenigen Jahren verstorbene Tochter ihm virtuellen Raum wiedergetroffen hat. Sie haben Geburtstag gefeiert und Abschied genommen. Dieses Video haben

Millionen Menschen weltweit auf YouTube gesehen. Die Mutter steht in einem Studio vor dem Green-Screen, trägt Handschuhe und eine VR-Brille und versucht irgendetwas mit ihren Händen zu greifen, fasst aber ins Leere. Parallel dazu kann man verfolgen, was die Mutter durch die VR-Brille sieht: ihre lebensechte Tochter als Avatar. Ihre Kleidung, ihre Lieblingstasche, ihr Aussehen, ihre Stimme: »Mama, wo bist du gewesen?« fragt sie. Das Experiment ist stark kritisiert worden. Niemand weiß, was das langfristig mit der Psyche eines Menschen macht, was für eine Verwechslungsgefahr besteht, vor allem für die kleinen Geschwisterkinder. Wir werden in nächster Zeit immer mehr Beispiele dazu erleben. Es gibt jetzt schon virtuelle Influencer*innen auf Instagram, die von der Werbeindustrie genutzt werden. Lil Miquela z. B. wurde lange Zeit von ihren Fans für menschlich gehalten. Wir werden uns an das gesellschaftliche Nebeneinander von menschlichen Subjekten und virtuellen Wesen, die vorgeben, ein Subjekt zu sein, gewöhnen. Das macht allerdings etwas mit unserem Verständnis von Autonomie und der Verantwortung für das eigene Handeln.

Jetzt haben wir über textbasierte Chatbots und 3D-Avatare gesprochen, bewegen uns also hin zum Körper. Mit welchen Möglichkeiten, auch Körper zu konservieren oder unsterblich zu machen, sind Sie in Berührung gekommen?

Hans Block: Die Firma Alcor Live Extensions versucht, Menschen schockzufrieren. Ähnlich wie man Lebensmittel durch den Kühlschrank länger haltbar macht. In riesigen Kanistern werden entweder die Köpfe (für 80.000 Dollar) oder der ganze Körper (für 200.000 Dollar) unter Extrembedingungen gefrostet. Sie erhoffen sich, dass die Wissenschaft in hundert Jahren so weit ist, Menschen tatsächlich am Leben zu erhalten oder unsterblich zu machen. Dann sollen sie wieder aufgetaut werden. Das macht aber eine Zweiklassengesellschaft auf. Die, die sich die Unsterblichkeit leisten können und die, die es nicht können. Man muss dazu sagen, dass dies ein großes Spekulationsobjekt ist, eher ein kommerzielles als ein medizinisch seriöses Unterfangen. Es gibt dazu keine wissenschaftlichen Evidenzen.

Während der Recherche haben wir gemerkt, dass der analoge physische Körper definitiv etwas ist, das die meisten Unternehmen als Umweg sehen, den sie nicht gehen wollen. Sie glauben, die meisten Teilbereiche des gesellschaftlichen Lebens verlagern sich sowieso ins Digitale. Die Pandemie hat uns allen gezeigt, dass es nicht zwingend notwendig ist, physisch aufeinanderzutreffen. Anstatt an echter Haut, Haaren und Reproduktion von Körperlichkeiten zu forschen, glauben die meisten dieser Unternehmen daran, den Körper virtuell herzustellen: die Seele, Gedanken, Handeln, Ansichten, Sehnsüchte.

Moritz Riesewieck: Obwohl sich Japan mit der starken Roboter-Tradition da unterscheidet. Dort gibt es viele Beispiele, wo versucht wird, Haut künstlich zu synthetisieren, sodass die Roboter möglichst humanoid erscheinen. Hiroshi Ishiguro ist ein Pionier der Entwicklung von menschenähnlichen, oft weiblichen Robotern. Was teilweise auch komisch anmutet. Im Silicon Valley gibt es Unternehmen, die z. B. Sex-Roboter entwickeln, mit denen dann männliche Kunden interagieren können. Einige verwechseln das irgendwann, projizieren tatsächlich das Bedürfnis nach Liebe auf diese Roboter, wollen mit diesen frauenähnlichen Gestalten zusammenleben.

Hans Block: Künstliche Intelligenz wird ein immer größerer Teil unserer Gesellschaft werden. Der Markt des Affective Computing, also die Entwicklung von emotions- und empathiebegabten Maschinen, wird laut Prognosen bis zum Jahr 2024 auf bis zu 15 Milliarden Dollar wachsen.

Sind wir dafür gesellschaftlich und politisch gewappnet?

Hans Block: Jetzt wäre der Zeitpunkt, sich darüber Gedanken zu machen: Was heißt das eigentlich sozial, rechtlich, ethisch, psychologisch?

Moritz Riesewieck: Die Aufmerksamkeit wird derzeit aber falsch gelenkt, es wird vor der Killer-K.I. gewarnt, die uns alle vernichtet oder uns die Arbeitsplätze nimmt. Das zielt am eigentlichen Problem vorbei. Wir erleben, wie K.I.-Anwendungen z. B. in Form von Service-Chatbots unser Verständnis von Kommunikation verändern. Zudem lassen wir uns Stück für Stück das Erinnern aus der Hand nehmen. Das tun

die Algorithmen der iPhone-Fotogalerie oder des Facebook-Jahresrückblicks für uns. Damit akzeptieren wir eine ganz wichtige Funktion des menschlichen Gedächtnisses: darüber zu entscheiden, was ist uns wichtig und was nicht. Wir treten in eine neue Ära ein, wo dieser kulturelle Akt, das Gegenspiel von Erinnern und Vergessen, gar nicht mehr gilt.

Und trotzdem steckt darin eine Chance. Holocaust-Überlebende können ihre Erfahrungen z. B. dank Hologrammen weiterhin teilen. Ein so einschneidender Moment deutscher Geschichte, der droht vergessen oder nicht mehr gelehrt zu werden, kann in solcher Form aufrechterhalten werden.

Moritz Riesewieck: Wir haben im Buch ein Gedankenexperiment versucht: Wie wäre es, wenn ein Demenzkranker einen digitalen Wiedergänger bekäme, der ihm helfen kann, an Erinnerung ranzukommen. Zu gesünderen Lebzeiten wäre der Bot trainiert und mit Erinnerungen gespeist worden. Diese können im fortgeschrittenen Krankheitsstadium abgerufen werden. Wo ist die Persönlichkeit dieses Menschen jetzt anzutreffen? In seinem physisch noch intakten Körper oder in dem mit Erinnerungen gespeisten Bot? Man sagt gerne, wir sind die Geschichten, die wir von uns erzählen, dass die Persönlichkeit letztlich aus vielen Narrativen besteht. Umso stärker stellt sich die Frage: Wie sehr sind wir unser Körper und wie sehr können wir außer-körperlich existieren?

Hans Block: Diese Technologie macht eine neue Diskussion auf. Es findet eine Art digitales Wettrüsten statt. Wer kriegt eine Stimme? Wir müssen als Gesellschaft entscheiden, wen lassen wir rumtönen und wen müssen wir vielleicht auch muten, damit die Welt Luft hat, sich neu zu entwickeln. Wollen wir einen Trump, der über seinen Tod hinaus twitert? Was hat es für Konsequenzen, wenn plötzlich Meinungsmache viel immersiver, direkter, persönlicher über Deepfakes, also realistisch wirkende Medieninhalte, die durch K.I.-Techniken verfälscht werden, übermitteln werden können? Wenn Obama plötzlich eine Rede hält, die er so nie gehalten hat, das ist ein digitaler Fake. Es wird immer schwieriger für uns, zwischen Realem und Fiktionalem zu unterscheiden.

Nun schreiben Sie nicht nur Bücher, sondern machen mit der Gruppe Lao-

koon auch Theater. Was versteckt sich hinter dem Projekt MADE TO MEASURE?

Moritz Riesewieck: Seit anderthalb Jahren führen wir ein großes künstlerisches Datenexperiment durch. Wir stellen die These auf, dass wir es schaffen, allein anhand der vorab abgegebenen Daten einer Besucherin ihre Doppelgängerin zu kreieren. In Form einer Performerin, die ihre Wesenszüge, ihre Ängste, ihre Begehren, ihre Wünsche und Nöte verkörpert. Wenn die Teilnehmerin dieses Experiments ihrer Doppelgängerin dann gegenübertritt, spricht sie quasi mit sich selbst. Es geht beim Theater gar nicht nur um das Aufführen von Geschichten, sondern, dass wir beim Schauen auch etwas über uns selbst erfahren. Was bewegt uns? Was berührt uns? Was lässt uns erschauern? Diese Beobachtung des Beobachters oder der Beobachterin beim Beobachten. Durch das Netz kommt eine neue Dimension hinzu, dort werden wir permanent beobachtet, ausgemessen, getrackt, durch Cookies etwas herausgefunden. Die permanente Rückkopplungsschleife findet online statt. Was macht es mit uns, wenn da eine K.I.-Entität auftritt, die behauptet, mehr über uns zu wissen, als wir selbst?

Das Interview führte die Dramaturgin Lea Goebel.

HANS BLOCK, GEBOREN 1985 IN BERLIN, IST EIN DEUTSCHER THEATER- UND FILMREGISSEUR SOWIE MUSIKER. MORITZ RIESEWIECK, GEBOREN 1985 IM RUHRGEBIET, IST EIN DEUTSCHER THEATER- UND FILMREGISSEUR SOWIE AUTOR. ZUSAMMEN MIT COSIMA TERRASSE BILDEN SIE DIE KÜNSTLER*INNENGRUPPE LAOKOON, DIE FILME, THEATERPRODUKTIONEN, ESSAYS, LECTURES UND HÖRSPIELE ENTWICKELT. IHR DEBÜTFILM THE CLEANERS ÜBER DIE SCHATTENINDUSTRIE DER DIGITALEN ZENSUR IN MANILA WURDE MIT DEM GRIMME-PREIS AUSGEZEICHNET. DAS THEATERPROJEKT MADE TO MEASURE FINDET IN KOOPERATION MIT DEM PACT ZOLLVEREIN STATT UND WIRD VON DER KULTURSTIFTUNG DES BUNDES GEFÖRDERT.

SCHWANGER WERDEN KÖNNEN

EIN ESSAY VON ANTJE SCHRUPP

ALLE MENSCHEN WERDEN GEBOREN, ABER NUR DIE HÄLFTE VON IHNEN KANN SCHWANGER WERDEN. WELCHE POLITISCHEN UND GESELLSCHAFTLICHEN KONSEQUENZEN RESULTIEREN AUS DIESER TATSACHE? DIE POLITIKWISSENSCHAFTLERIN ANTJE SCHRUPP HINTERFRAGT IN IHREM ESSAY DIE BISHERIGE VERTEILUNG VON RECHTEN UND PFLICHTEN UND PLÄDIERT DAFÜR, SCHWANGERWERDENKÖNNEN ALS MENSCHHEITSANGELEGENHEIT ZU SEHEN.

Wir beginnen unser Leben als Teil des Körpers einer anderen Person. Der Zellhaufen, aus dem womöglich ein Mensch entsteht, muss sich neun Monate lang von der Materie eines lebendigen Körpers nähren, bevor er geboren werden kann. Doch »der offenkundige Umstand, dass der Fötus, der jeder von uns einmal war, körperlich mit seiner Mutter verbunden ist und ohne sie nicht überleben kann, spielt kaum eine Rolle im Mainstream der philosophischen und naturwissenschaftlichen Debatten, die sich mit der Frage beschäftigen, was der Mensch ist«, wundert sich Siri Hustvedt in ihrem Essay DIE ILLUSION DER GEWISSHEIT.

Vielleicht deshalb, weil die meisten Menschen, die in diesem »Mainstream der Debatten« Gehör finden, selbst nicht schwanger werden können. Die Menschheit existiert ja in biologisch zwei Varianten. Und nur eine davon hat die Fähigkeit, schwanger zu werden. Der anderen fehlt das dazu notwendige Organ, der Uterus. Das ist keine Marginalie.

Heutige Geschlechterdiskurse nehmen vor allem die Uneindeutigkeiten von Geschlecht im Blick. Das ist auch verständlich, hat doch die traditionelle Sichtweise einen simplen Dualismus gepredigt, der nicht nur soziale Identitäten verkürzt darstellt, sondern auch die Biologie. Penis und Klitoris zum Beispiel sind letztlich dasselbe Organ, nur in unterschiedlichen Varianten. Auch bei Geschlechtschromosomen oder Hormonen gibt es mehr als »entweder dies – oder das«, nämlich zahlreiche Zwischenformen.

Aber es gibt eine Ausnahme, die nicht

in das Modell vom »Geschlecht als Spektrum« hineinpasst. Die Gebärmutter ist in der Tat ein »binäres« Organ. Man hat eine oder man hat keine, Eins oder Null. Es gibt dazu kein »männliches« Pendant.

Die Tatsache, dass alle Menschen geboren werden müssen, aber nur die Hälfte von ihnen schwanger werden kann, zieht politischen Regelungsbedarf nach sich. Die Rechte und Pflichten von Schwangeren und Geborenen, ihre Beziehungen zueinander und die damit verbundenen sozialen Ordnungen lassen sich nicht »aus der Natur der Sache« herleiten. Es steht Menschen frei, dies so zu organisieren, wie es ihnen gefällt. Wir leben heute in einer Zeit, in der die klassische Lösung, das heteronormative Paar als alleiniges Lebensmodell der Reproduktion, von immer mehr Menschen abgelehnt wird. Das Patriarchat ließ sich ja im Kern auf die Formel bringen, dass Menschen, die selbst nicht schwanger werden können, die Schwangerschaften der anderen kontrollieren und reglementieren. Zu diesem Zweck wurden Neugeborene, von denen man aufgrund ihrer Genitalien annahm, dass sie später einmal schwanger werden können (womit man in über 98 Prozent der Fälle richtig lag), in eine besondere Kategorie namens »Frauen« sortierte und ihnen die Rechte und Privilegien der normalen Menschen alias »Männer« – in vielen Sprachen ist das dasselbe Wort – vorenthielt.

Damit einher ging die Abwertung und Unsichtbarmachung der mit einer Schwangerschaft verbundenen Care-Arbeit: Schon seit Aristoteles wurde das

Schwangersein nicht als Bestandteil der menschlichen Kultur und Zivilisation betrachtet, sondern als Überbleibsel unserer tierischen Natur. Die schwangere Frau wurde als passiver Nährboden beschrieben, in den der Mann »seinen« Samen hineinpflanzt – dasselbe Narrativ, das heute noch der kommerziellen Leihmutterchaft zugrunde liegt: Das, was in einem Uterus heranwächst, gehört nicht zu der betreffenden Person, sondern unterliegt der Verfügungsgewalt anderer.

Auch die Gleichberechtigung der Frauen hat das patriarchale Reproduktions-Narrativ nicht wesentlich verbessert. Emanzipierte Paare erzählen das Geschehen heute gerne als Fifty-Fifty-Teamwork: »Er zeugt das Kind, sie trägt es aus.« Aber auch das ist biologisch falsch. Das männliche Ejakulat enthält kein Sperma, keinen Samen, sondern nur Samens-Bestandteile. Erst das Zusammenkommen von Spermium und Eizelle ergibt einen Embryo, also einen Keim, der genährt werden und wachsen kann.

Die reproduktive Differenz erzeugt eine Ungleichheit unter den Menschen, die keine Gleichstellungspolitik aufheben kann: Während die Zeugung ein gemeinschaftlicher Akt von zwei Menschen ist, kann die anschließende Schwangerschaft nur eine von beiden übernehmen, und zwar diejenige mit dem Uterus. Das Schwangerwerden kann man nicht »gerecht« untereinander aufteilen wie das Badputzen oder das Einkaufen. Zumal eine Schwangerschaft eben auch nichts ist, was man passiv und untätig erleidet, sondern eine besondere Art von gemein-

schaftlicher Existenz, die aktiv gestaltet und kultiviert werden muss. Die Philosophin Luce Irigaray hat sie als »zwei in eins« beschrieben, als eine Form der Beziehung, für die eigene moralische und ethische Kategorien entwickelt werden müssten.

Die patriarchale Tradition hat sich mit all dem jedoch nie beschäftigt und stattdessen alles, was mit dem Schwangerwerdenkönnen zusammenhängt, in spezielle »Frauenräume« ausgegliedert, so als hätte die Menschheit insgesamt nichts damit zu tun. Lieber malte sie sich Welten aus, in denen Schwangerschaften nicht mehr vorkommen, wie Stanislaw Lem, der in seinem Science-Fiction Roman LOKALTERMIN eine Kultur von »Entianern« beschreibt, die von Vögeln abstammen und daher ordentlich saubere Eier legen. Niemand muss dort schwanger sein, und, Gott bewahre, kleine Kinder aus einem Loch im Unterleib herauspressen, das praktisch direkt neben dem Loch liegt, aus dem man kackt.

Auch Feministinnen träumten von der Abschaffung der leiblichem Gestation. Shulamith Firestone schlug 1970 in ihrem Buch THE DIALECTIC OF SEX die maschinelle Auslagerung der Reproduktion als Weg zur Befreiung der Frauen vor. Auf dieselbe Idee setzen heute Betreiber von Reproduktionskliniken wie Albert Totschilowskyj, der Betreiber des größten Reproduktionszentrums der Ukraine BioTexCom. In Interviews sagt er die baldige Entwicklung von Inkubatoren voraus, was die fabrikmäßige Wunschkindproduktion sehr vereinfachen würde, weil man dafür keine lebendigen Leihmütter mehr bräuchte.

Tatsächlich sollte man die Reproduktionstechnologie nicht unterschätzen, sie hat sich in den vergangenen Jahrzehnten mit rasanter Geschwindigkeit entwickelt. Inzwischen kann man nicht nur Eizelle und Spermium »in vitro« zu Embryonen verschmelzen, sondern auch männliches Spermium gezielt in einzelne Eizellen injizieren, was die Erfolgchancen bei niedriger Spermien-Fruchtbarkeit deutlich erhöht. Es ist auch möglich, das Genmaterial von Embryonen zu manipulieren oder Leichen noch drei Tage nach dem Tod fruchtbares Spermium zu entnehmen. Selbst Gebärmutter- oder Eierstocktransplantationen sind heutzutage möglich, an künstlich hergestellten Gebärmüttern wird intensiv geforscht.

Die erhofften Embryo-Inkubatoren hingegen sind noch nicht in Sicht. Mindest-

tens 22 Wochen, besser 24 Wochen lang ist immer noch ein lebendiger Menschenkörper erforderlich, um einen Embryo zu lebensfähiger Reife zu bringen.

Gut möglich jedoch, dass sich das Ganze bald erübrigt, denn dem Feminismus sei Dank hat die patriarchale Ab- und Entwertung des Schwangerseins heute immer weniger Legitimität. Frauen haben sich schon immer dagegen gewehrt, ihr Geschlecht auf die Gebärfähigkeit reduziert zu sehen, heute wird außerdem klar, dass die direkte Verbindung von Geschlecht und Uterus auch umgekehrt keinen Sinn ergibt: Schwangerwerdenkönnen ist keine »Frauenangelegenheit«, sondern eine Menschheitsangelegenheit. Nicht nur, weil »auch Männer schwanger werden können«. Das ist zwar richtig, Männer können in Deutschland offiziell seit 2011 schwanger werden, seit nämlich das Bundesverfassungsgericht entschied, dass Trans*personen sich nicht mehr sterilisieren lassen müssen, bevor sie in ihrem Geschlecht anerkannt werden können. Seither gibt es Männer mit Gebärmutter und in der Folge auch Männer, die schwanger werden.

Der eigentliche Grund, warum das Schwangerwerdenkönnen keine Frauen-, sondern Menschheitsangelegenheit ist, liegt aber darin, dass alle Menschen geboren werden. Die Schwangerschaften einiger ermöglichen die Existenz aller. Das Ende des Patriarchats bedeutet nicht, dass Frauen jetzt »auch« Zugang zu Privilegien haben, die früher nur die Männer hatten, wie Geld, Macht und Formel Eins. Sondern es bedeutet, die Welt so einzurichten, dass alle Menschen darin gut leben können, auch Menschen mit Uterus. Und auch Menschen, die ihren Uterus benutzen.

Wenn Abtreibung nicht länger kriminalisiert wird, wenn die Sorge für die Kinder und die damit verbundene Care-Arbeit nicht mehr automatisch den Gebärenden zugewiesen wird, wenn sich die Gesellschaft als Ganze für das Wohlergehen von Kindern verantwortlich fühlt ohne daraus andererseits gleich wieder das Recht abzuleiten, die Freiheit von Schwangeren und Gebärenden einzuschränken, wenn es zum Beispiel genügend Kindergärten und Krabbelstuben gibt, wenn Erwachsene, die für Kinder sorgen, nicht von Wohlstand, Erwerbsarbeit und Mitbestimmung ausgeschlossen sind – dann ist das Schwangerwerdenkönnen kein Fluch mehr, der auf den Frauen lastet.

Sicher, da sind wir noch nicht, aber das Ziel steht vor Augen und erste Erfolge

sind bereits errungen. In einer solchen Welt wäre das Schwangerwerdenkönnen als eine Fähigkeit anerkannt, die einen Beitrag zum Gemeinwohl leistet, der allgemein wertgeschätzt wird, auch von denen, die selbst nicht schwanger werden können oder wollen. Am Ende des Patriarchats ist die Kulturarbeit des Schwangerseins zentral, gefördert, diskutiert. Weil alle Menschen wissen, dass sie ohne die Schwangerschaft ihrer Mutter nicht auf der Welt wären. Oder wie auch immer wir die Personen, die ihre Körper auf diese Weise zur Verfügung stellen, dann in Zukunft nennen möchten.

ANTJE SCHRUPP IST POLITIKWISSENSCHAFTLERIN, JOURNALISTIN, REFERENTIN UND AKTIVE BLOGGERIN. IHRE THEMEN SIND PHILOSOPHIE, FEMINISMUS, RELIGION UND WELTANSCHAUUNGEN. ZULETZT IST VON IHR DAS BUCH SCHWANGERWERDENKÖNNEN ERSCHIENEN - EIN ESSAY ÜBER KÖRPER, GESCHLECHT UND POLITIK.

**SCHWANGERSCHAFTEN
EINIGER ERMÖGLICHEN
DIE EXISTENZ ALLER.**

DER WEIßE FLECK

EIN INTERVIEW MIT
SABINE KAMPMANN

JUGENDLICHE KÖRPER HABEN ALS SCHÖNHETSIDEAL EINEN PROMINENTEN PLATZ IN DER VISUELLEN KULTUR DES WESTENS. ALTE MENSCHEN HINGEGEN WERDEN FÜR IHR ÄUßERES OFT STIGMATISIERT UND UNSICHTBAR GEMACHT. DAHINTER VERBIRGT SICH EINE LANGE TRADITION, DIE BIS IN DIE ANTIKE ZURÜCKREICHT UND SICH SEITDEM ÜBER DIE JAHRHUNDERTE KONTINUIERLICH FORTGESETZT HAT. WAS STECKT HINTER DEM UNBEHAGEN, DAS SICH MIT DEM ANBLICK ALTERNDER KÖRPER VERBINDET, UND WARUM TRAGEN SOZIALE MEDIEN SO WENIG ZUR AKZEPTANZ ALTERNDER KÖRPER BEI? FRAGEN DAZU BEANTWORTET DIE KULTURWISSENSCHAFTLERIN UND KURATORIN SABINE KAMPMANN, DIE SICH IN IHREM BUCH BILDER DES ALTERNS. GREISE KÖRPER IN KUNST UND VISUELLER KULTUR DEN SUBVERSIVEN DARSTELLUNGSFORMEN ALTERNDER KÖRPER WIDMET.

Dominika Široká: Am Anfang Ihres Buches steht folgendes Zitat von Silvia Bovenschen: »Ich bin für den Kampf gegen die Altersdiskriminierung, der jetzt publizistisch ein wenig statt hat, ich bin gegen den Jugendwahn. Trotzdem wirkt der wirklich alte Körper auf mich wie ein ästhetisches und ontologisches Unglück. Leider. Das sei nicht in Ordnung. Auch der alte Körper habe seine Schönheit, wurde mir gesagt.« Was hat Sie an dieser Aussage interessiert?

Sabine Kampmann: Mich hat die Offenheit fasziniert, mit der Bovenschen ihr Unbehagen gegenüber der Sichtbarkeit nackter, alter Körper formuliert. Intellektuell war sie bereit, vom Alter gezeichnete Körper als schön wahrzunehmen, auf der Wahrnehmungs- und Gefühlsebene passierte bei ihr jedoch etwas anderes. Diese Erfahrung machen vermutlich viele Menschen, die zwar sensibel für Altersdiskriminierung sind, aber in der konkreten Konfrontation mit fahler, faltiger Haut den Blick lieber abwenden möchten.

Tatsächlich wird in der westlichen Kultur der alte Körper als unschön wahrgenommen. Gibt es dafür aus kunsthistorischer Perspektive eine Erklärung?

In der Tat scheint sich in den Darstellungen alter Menschen in der Kunstgeschichte jene Wertung zu spiegeln, die auch auf sprachlicher Ebene greift: »Jung« wird eher positiv konnotiert, das Wort »alt« jedoch meistens abwertend gebraucht. Aktuell zeigt sich das beispielsweise am Begriff der »alten weißen Männer«. Die Sprecher*innen verfolgen beim Gebrauch dieser Formulierung vielleicht nicht absichtlich eine Abwertung des biologischen Alters der so bezeichneten Menschen. Dennoch trägt jeder Gebrauch von »alt« in diesem Zusammenhang zur Verfestigung der Negativstereotype des Alters bei. Aber das ist eine andere Baustelle.

Zurück zu den Bildern alter Körper in der Kunstgeschichte: Zwar gibt es einige schöne alte Greise, etwa Heilige oder Philosophen, doch überwiegen Darstellungen, die das Hässliche herausstellen. Dabei sind es verstärkt Frauenkörper, die etwa als Kuppelrinnen oder lüsterne Alte als alt, hässlich, lächerlich und moralisch verwerflich in Szene gesetzt werden. Im Umkehrschluss werden jugendliche Körper mit Schönheit sowie dem Guten und Tugendhaften konnotiert. Das ist übrigens eine Denktradition, die bis in die Antike zurückreicht.

Verborg sich hinter dieser Wertung in der Antike eine Denkweise, die alte Menschen aus heutiger Sicht diskriminierte?

Als Staatsbürger- und Erziehungsideal galt es, auf eine gleichrangige Ausbildung von Körper und Geist hinzuwirken. Eine politisch-moralische Vollkommenheit wurde angestrebt, eine Einheit von körperlicher Schönheit und sittlicher Vorbildlichkeit. Wenn wir heute durch die Antikensammlungen unserer Museen gehen, sehen wir uns mit dieser Idee konfrontiert. Die Statuen der Götter und Göttinnen, der Feldherren, Athleten oder verdienten Bürger sind stets jugendliche – ein Umstand, der so selbstverständlich erscheint, dass er uns unbewusst bleibt. Wichtig ist es meiner Meinung nach jedoch, sich stets klar zu machen, dass es sich bei diesen antiken Statuen um verbildlichte Idealkörper handelt. Der jugendliche antike Speerwerfer bezieht sich genauso wenig auf das Abbild eines realen Menschen wie die Statuette einer alten, hässlichen Amme.

Gab es eine Epoche, die mit diesem Ideal gebrochen hat?

Der Versuch, die Kunst- und Kulturgeschichte in eine Abfolge aus Positionen »pro« beziehungsweise »contra Alter« zu gliedern, schlägt bei genauerer Betrachtung eigentlich immer fehl. Natürlich gab es auch Bilder, die auf den ersten Blick ein positives Altersbild zu propagieren scheinen. Zu nennen sind hier etwa die tugendhaften Großväter und Großmütter in den Idyllen der Biedermeierzeit. Doch bezeichnenderweise wird in diesen Gemälden die Körperlichkeit der Alten ausgespart, beziehungsweise durch ein besonders ordentliches und reinliches Äußeres ersetzt. In den Bildern geht es nämlich nicht um die Schönheit des Alters an sich, sondern um die Darstellung moralisch-vorbildlicher alter Menschen als Teil der bürgerlichen Gesellschaft.

Welche Rolle spielt die Kunstgeschichte selbst in der Durchsetzung des antiken Schönheitsideals?

Hier handelt es sich um einen weißen Fleck der Kunstgeschichte. Erst in den letzten Jahren wird beispielsweise in Bezug auf Aktdarstellungen einer breiteren Öffentlichkeit bewusst, wie stark diese Bildgattung geschlechtlich codiert ist. Und zwar sowohl auf motivischer

Ebene, als auch in Hinblick auf die Produzent*innen, Betrachter*innen und Modelle. »Akt« meinte spätestens seit dem 19. Jahrhundert fast ausschließlich die Darstellung nackter weiblicher Körper durch männliche Künstler. Diese Bildgattung wurde lange Zeit von einem (männlichen) kunsthistorischen Diskurs begleitet, der das Künstlerische gegen das Erotische ausspielte und so versuchte, Geschlechterverhältnisse unsichtbar zu machen. Ganz ähnlich hat der kunsthistorische Diskurs auch die Kategorie des Alters ausgeblendet. Indem das griechisch-antike Körperideal von dem Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768, Anm. d. Red.) und seinen Nachfolgern als vorbildlich gefeiert wurde, entwickelte sich auch die Jugendlichkeit des schönen Körpers zu einer unhinterfragten Kategorie. Deshalb schreibe ich in meinem Buch: Das Unausgesprochene des Aktes ist sein Alter.

Es ist gang und gäbe, auf die negativen und gefährlichen Einflüsse der Werbilder in Bezug auf Körperbilder – und eben auch Altersbilder – zu verweisen. Was dabei jedoch schnell vergessen wird, ist, dass die für Werbebotschaften produzierten Clips, Spots oder Fotos nicht im luftleeren Raum entstehen, sondern ihre Produzent*innen auf Bildtraditionen der »Hochkultur« zurückgreifen. Und hierzu gehört eben auch der jugendliche Akt.

Ihrem Buch zufolge nehmen unsere Zeitgenoss*innen nackte Körper alter Menschen als »skandalös« wahr. Die Gesichter besonders alter Menschen seien hingegen mit großer Faszination verknüpft: Sie berühren uns, wir empfinden sie gar als schön. Warum können wir das eine nicht ertragen und werden von dem anderen stark angezogen?

Dieses Phänomen, vom alten Gesicht fasziniert zu sein, in ihm »zu lesen«, finde ich besonders interessant, weil ich dies immer wieder an mir selbst beobachte. Fast reflexartig beginnt man, in den Furchen und Falten eines alten Gesichts nach dem Charakter der Person zu suchen. Schwere Augenlider werden dann mit Trauer oder hängende Mundwinkel mit Freudlosigkeit assoziiert, Lachfalten um die Augen hingegen als Ausdruck eines heiteren Charakters gelesen. Der Glaube an die prinzipielle Lesbarkeit des Antlitzes hängt mit der Grundannahme der Pathognomik zusammen: Die Vorstellung, dass sich die lebenslängliche Wiederholung der

DAS UNAUSGESPROCHENE DES AKTES IST SEIN ALTER.

persönlichen Mimik in das Gesicht eingräbt und dieses so zu einem Charakter-Spiegel wird. Wenn wir greise Gesichter als »schön« empfinden, dann sind wir davon bezaubert, einem gelebten, ereignisreichen Leben gegenüberzustehen, dass sich in der menschlichen Physiognomie vermeintlich widerspiegelt.

Im öffentlichen Diskurs blüht derzeit das Ideal des »aktiven Alterns«, welches Menschen meint, die jugendlich, sportlich und autonom wirken. Das transportiert ein ziemlich enges Bild, das sich stark an der Logik der Selbstoptimierung orientiert. Was sagen Sie zu dieser Entwicklung?

Genau diese Logik der Selbstoptimierung haben einige Soziolog*innen in Bezug auf das Konzept des »active aging« kritisch hervorgehoben. In meiner an »Bildern« des Alters interessierten Studie habe ich nach Bildpolitiken (in der zeitgenössischen Fotografie, Anm. d. Red.) gefragt, die dieses Dispositiv des produktiven Alters entweder erzeugen, stützen oder aber irritieren und uminterpretieren. Das Ergebnis ist keineswegs eindeutig. Vielmehr zeigt sich, dass all diese Facetten je nach Bildtyp, Produktions- und Rezeptionskontext sogar in einem einzigen Bild zugleich vorhanden sein können.

Haben Sie dafür ein Beispiel?

In den Fotografien von Peter Granser beispielsweise, die Senior*innen in der amerikanischen Rentnerkolonie Sun City zeigen, ist man beim Betrachten hin- und hergerissen. Die Aufnahmen zeigen fröhliche und aktive alte Menschen bei diversen Freizeitaktivitäten. Granser hat die Bilder bei mehreren Gastaufenthalten im Rahmen einer Art

teilnehmenden Beobachtung geschossen. Sie zeigen derart saubere, sonnig-pastellfarbene und überaus künstlich wirkende Welten, dass man in den Fotografien manchmal ironische Untertöne zu vernehmen glaubt. Doch wer sind wir, darüber zu urteilen, ob dieser Lebensstil im Alter aus unserer Sicht ausreichend progressiv oder emanzipatorisch ist?

In Zeiten von Social Media leben wir in einer Welt, in der sich theoretisch jede*r Sichtbarkeit verschaffen kann. Darüber hinaus tragen Trends wie die Body Positivity-Bewegung zur Demokratisierung von Schönheitsidealen bei. Wie wirken sich diese Entwicklungen auf die Sichtbarkeit alter Menschen in der Gesellschaft aus?

Genau darauf zielte Silvia Bovenschen in ihrem Buch ÄLTER WERDEN bereits vor fünfzehn Jahren. Sie vermutete damals in den »zukünftigen Photographieausstellungen zur Altersschönheit« die Absicht einer »optischen Desensibilisierung«. Durch die massenhafte Sichtbarkeit und ästhetische Aufbereitung von Bildern alter Körper sollten wir von unseren Vorurteilen geheilt werden. Aber hat sich diese Vermutung heute eingelöst? Ich denke nicht. In Social Media kursierende Bilder spiegeln jugendliche Welten, in denen lustig tanzende Alte allenfalls zur Abgrenzung taugen. Das Stereotyp der »grotesken Alten«, das wir aus Literatur und Kunstgeschichte kennen, treibt hier neue Stilblüten. »Age« ist in Deutschland nach wie vor eine Kategorie, die in Intersektionalitätsdiskursen kaum Beachtung findet. In der Kunst allerdings ist das anders. In den Darstellenden Künsten passiert unglaublich viel und auch in der künstlerischen Fotografie

ist »Alter« seit einiger Zeit ein unübersehbares Thema geworden.

Das Interview führte die Dramaturgin Dominika Široká.

DR. HABIL. SABINE KAMPMANN IST KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLERIN MIT WURZELN IM RUHRGEBIET. SIE INTERESSIERT SICH FÜR DIE GRENZBEREICHE VON ZEITGENÖSSISCHER KUNST, KULTURELLER BILDUNG UND GESELLSCHAFTLICHER TEILHABE UND IST ALS AUTORIN, DOZENTIN UND KURATORIN TÄTIG. IN IHREM BUCH BILDER DES ALTERNS. GREISE KÖRPER IN KUNST UND VISUELLER KULTUR (2020, ERSCHIENEN IM DIETRICH-REIMER-VERLAG) SETZT SIE SICH MIT DER NEUEN SICHTBARKEIT ALTERNDER MENSCHEN IN DER FOTOGRAFIE AUSEINANDER.

MIT WUNDERSCHÖNES WELKFLEISCH BRINGT DAS SENIOR*INNEN-ENSEMBLE OLDSCHOOL AM 03. FEBRUAR 2022 EIGENE (KÖRPER-)GESCHICHTEN AUF DIE BÜHNE DES DEPOT 2.

THEATERBRIEFE #10

**REGELMÄßIG BITTEN WIR THEATERMACHER*INNEN
AUS DER GANZEN WELT, UNS IHRE EINDRÜCKE,
ERFAHRUNGEN UND ERLEBNISSE AUS DEN LÄNDERN
ZU SCHILDERN, IN DENEN SIE GERADE ARBEITEN
ODER GEARBEITET HABEN. IN DIESER AUSGABE
LESEN SIE VON DAVID GAITÁN AUS MEXIKO.**

DAS THEATER, DIE ZUNEIGUNG UND DER VIRUS

Die Pandemie – dessen Ende sich glücklicherweise zu nähern scheint – veränderte den Horizont der Metaphern und Referenzen, mit dem sich die Kunst von nun an und während der nächsten Jahrzehnte auseinandersetzen muss, wenn es darum geht, die Gedanken anderer zu prägen. Pro und Contra verschiedener Impfstoffe, virales Verhalten oder toxische Aerosole (um nur eine kleine Auswahl zu nennen) sind Themen, die vor zwei Jahren noch von einer kryptischen Besonderheit gewesen wären und heute zum alltäglichen Gemurmel gehören.

Obwohl sich das kollektive Gespräch verlagert hat, würde ich gerne noch einmal die Notizen aus meinem Tagebuch zu einem bestimmten Moment des Staunens betrachten: Juli 2020. PCR-Tests, die Verwendung von Masken oder physische Distanz waren zu jener Zeit Einschränkungen, die nicht mit einem Theaterprozess einhergehen konnten. Ich schätze die (utopische) Idee, dass diese Entfremdung Spuren hinterlässt, die uns, sowohl im wörtlichen als auch im abstrakten Sinne, besser machen.

Wie jemand, der eingeladen wird, sich ins Auge des größten Hurrikans zu stellen, erlaubte es mir eine seltsame Verkettung von Umständen – in den Monaten Juni und Juli 2020 – ein Stück zu proben und dessen Premiere vor mehr als dreitausend Menschen, alle aus Fleisch und Blut, zu feiern.

Das Stück war ANTIGONE, derselbe Text, der 2015 von der Universidad Nacional Autónoma de México inszeniert wurde und dann für eine lange Zeit in der aztekischen Hauptstadt und an anderen Orten verschiedener Breitengrade gespielt wurde. Domingo Cruz, ein Produzent aus Extremadura, sah es in dieser ersten Saison und fünf Jahre später, beim Festival de Teatro Clásico de Mérida, konnten wir endlich eine Neuinszenierung erarbeiten.

Im Februar, als die Meldungen über die Pandemie die Nachrichten dominierten: »Es ist heftig, sie werden die Theater vorläufig schließen, aber es wird uns auf keinen Fall noch im Juli beeinträchtigen. Der Virus wird der Hitze nicht standhalten.«

Mitte Mai: »Es wäre ein Wunder, wenn das Stück realisiert werden könnte, es gibt keine Faktoren, die ein positives Szenario vorstellbar machen. Was für eine Scheiße.«

30. Mai: »Ich fliege morgen. Dann vierzehn Tage Quarantäne in Madrid. Ich beginne am 15. mit den Proben.« Vom Eingesperrtsein in einer Wohnung für mehr als zwei Monate zum internationalen Flughafen von Mexiko-Stadt: »Ich habe Angst, in ein Flugzeug zu steigen und in das Land zu kommen, das uns beispielhaft zeigt, was uns nicht passieren darf.«

Die erste Probe war, gelinde gesagt, seltsam. Wir waren eine Gruppe von Menschen, die sich nicht kannten, alle mit durch Stoff und Plastik verdeckten Gesichtern, die sich aus der Ferne grüßten, während wir uns mit unseren Blicken dafür entschuldigten, nicht ein wenig herzlicher zu sein. Die drängende Frage: Werden wir mit diesem Ding im Gesicht proben? Vor jenem Tag wurden wir auf COVID-19 getestet; abgesehen von einer der Schauspielerinnen, die bereits erkrankt war, trug niemand von uns den Coronavirus oder Antikörper in sich.

Eine Frage verfolgt die Proben zwangsläufig: »Was geschieht, wenn jemand krank wird?«

Theater zu machen ist immer eine Balanceakt, aber hier war es ein bisschen mehr. Wenn sich jemand krank fühlte und positiv auf COVID-19 getestet würde, müsse diese Person sich isolieren, das stand nicht zur Debatte. Aber die Szenarien, die sich dadurch für die Inszenierung auftaten (die natürlich weniger wichtig war als die Gesundheit), waren so zahlreich und vielfältig, dass wir uns entschieden, ohne einen Plan B weiter zu machen.

»Wir entscheiden je nach Eventualität.«

Die Durchführung des Stückes grenzte an Heldentum und Leichtsinn. Insgesamt gesehen war es eine schlechte Idee und gleichzeitig die beste Idee der Welt. Für den spanischen Staat waren wir Mitbürger, das heißt, wir konnten die Vorteile derer genießen, die Raum, Zeit und Intimität miteinander teilen. Wir wussten, dass die Vorstellungen ohne Maske stattfinden würden, aber wir fragten uns, wann und wie es zu diesem Moment kommen würde. Schauspielerinnen und Schauspieler verspürten mehr und mehr das Bedürfnis, sich der Masken zu entledigen; der Klang der Stimmen wurde modifiziert, die Hände kollidierten mit dem Plastik, die Reflexionen auf der Maske machten den Blick flüchtiger..

Zehn Tage vor der Premiere und indem ich Autorität in einem mir fremden Bereich übernahm, bat ich sie darum, ihre Gesichter zu entblößen. Die erste Probe war euphorisch. Ich spreche übrigens nicht vom Verstand, sondern von den Eingeweiden.

»Ich bitte euch, an die Freude und nicht an die Angst zu denken.«

Aber was mich in Bezug auf die Anwendung und Nichtanwendung von Hygieneempfehlungen vielleicht am meisten berührte, war die Art und Weise, wie die Zuneigung es schaffte, sich durch die Lücken zu drängen, die ein gesunder Abstand und die Ränder der Kunststoffe eben zuließen. Die Zerbrechlichkeit, an die das Theater grenzt, verlangt geradezu danach, mit Empathie erwidert zu werden und dabei sind die rudimentärsten Mittel die wirksamsten: jemandes Hand nehmen, ein warmes Wort sagen, eine Umarmung ... Kontakt. Etwas, das uns aus gesundheitlichen Gründen verboten war, das aber im Laufe der Proben und der Inszenierung nach und nach und trotz der Risiken nach außen drängte. Es stimmt, in den Tagen vor der Premiere, mit der Aufgabe, die erste Geschichte nach der Isolation vor einer großen Anzahl von Menschen zu erzählen... Jedes Mal, wenn wir allein waren, haben wir uns umarmt. Dann wurde der Mund wieder verhüllt.

»Wir sind bei dem Versuch gescheitert, Theater mit Abstand zu machen.«

Die Vorstellungen verdienen eine besondere Erwähnung. Das Römische Theater von Mérida braucht keine Pandemie, um den Besuch zu einem überwältigenden Erlebnis zu machen. Aber als ob die Architektur nicht schon genug rituelle Atmosphäre heraufbeschwören würde, war es sehr bewegend zu sehen, wie Menschen aus ganz Spanien kamen, um DAS THEATER ZU BESUCHEN.

»Ich finde es schrecklich, nicht an das Wichtige denken zu können, weil ich über die Schraubchen nachdenken muss.«

Ich spüre, dass es eine Weile dauern wird, bis wir die Dimension dessen, was in jenen Tagen geschah, verstehen werden. Wenn das Theater einen großen Teil des eigenen Lebens einnimmt, läuft man Gefahr, den Gründen dafür wenig Beachtung zu schenken. Diese Antigone, die am 22. Juli 2020 Premiere hatte, war für uns eine Gelegenheit, viele Male darüber nachzudenken, warum das Theater wichtig ist, sowohl für diejenigen die es machen, als auch für die Gesellschaft, die es erlebt. Diese Überdosis an Relevanz, die surreale Anwesenheit der spanischen Könige bei der Premiere eines Stückes, das etwas über die Monarchie erzählt, mehr als 2500 Menschen pro Vorstellung, die hinter ihren Masken schweigend der Fiktion folgen, die Säulen dieses Ortes, all das hat sich in unser Gedächtnis eingepreßt.

»Das düstere Ende hängt davon ab, wie hell der Mond in dieser Nacht ist.«

Die anschließende Nostalgie ist keine Geringe. Diesen Ausnahmezustand zu erleben war ein seltsames Privileg, von dem wir hoffen, dass es zu einem vielsagenden Zeugnis dafür wird, dass es eine Aktivität, das Theatralische, gibt, auf die sich Macher und Zuschauer gerne zurückbesinnen, um sich ihrer Existenz zu vergewissern.

DAVID GAITÁN IST SCHAUSPIELER, AUTOR, REGISSEUR UND DOZENT AUS MEXIKO. ER GRÜNDETE ER DIE ENSEMBLES TEATRO LEGESTE UND OCHO METROS CUBICOS. AC. SEINE ARBEITEN WURDEN AUF VIELEN INTERNATIONALEN FESTIVALS GEZEIGT: HEIDELBERGER STÜCKEMARKT, MÜLHEIMER THEATERTAGE, FESTIVAL INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES, FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE URUGUAY, ENARTES, FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN. MIT DER WILDE DEBÜTIERT DAVID GAITÁN AM 19. NOVEMBER IM DEPOT 2 MIT SCHAUSPIELER*INNEN AUS MEXIKO UND DEUTSCHLAND.

BAL- LETT IM U M- BRUCH

EIN GESPRÄCH MIT CLAUDIA ORTIZ ARRAIZA

WEIßE RÖCKE, WEIßE STRUMPFHOSEN, WEIßE ENGELSGLEICHE GESTALTEN – DAS SIND DIE ERSTEN ERGEBNISSE DER GOOGLE-BILDSUCHANFRAGE ZU »BALLET« UND SICHERLICH DIE ERSTEN ASSOZIATIONEN, DIE NICHT NUR DEM BILDUNGSBÜRGERLICHEN PUBLIKUM VOR DEM GEISTIGEN AUGE ERSCHEINEN, WENN SIE AN DIESE KUNSTFORM DENKEN. EIN BILD, DAS IN EUROPA ORIGINIERT UND SICH SEIT DEM 18. JAHRHUNDERT NUR MARGINAL VERÄNDERT – WENN, DANN HIN ZU EINEM NOCH WEIßEREN, NOCH SCHWEBENDEREN, NOCH ENGELSGLEICHEREN.

DOCH EIN UMBRUCH DER KLASSISCHEN TANZKUNST IST IM GANGE. AUCH IM ZUGE DER BLACK-LIVES-MATTER-BEWEGUNG WERDEN ENDLICH DIE STIMMEN DERER GEHÖRT, DIE STRUKTURELL BEDINGT GERNE ZUM SCHWEIGEN GEBRACHT WERDEN. DE LA QUESTION RACIALE À L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS HEIßT DAS MANIFEST, DAS MITARBEITENDE DES RENOMMIERTEN BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS VERÖFFENTLICHTEN. EIN ERSTER STEIN, DER FÜR DIESE STRUKTURELLE VERÄNDERUNG INS ROLLEN GEBRACHT WURDE.

CLAUDIA ORTIZ ARRAIZA, DIE VON 2019 BIS 2021 IM ENSEMBLE DES BALLET OF DIFFERENCE AM SCHAUSPIEL KÖLN WAR, SCHREIBT MOMENTAN IHRE MASTERARBEIT ZUM THEMA ATTITUDES TOWARDS SKIN-COLOR DIVERSITY IN GERMAN BALLET COMPANIES.

Sarah Lorenz: Erinnern Sie sich noch an den Moment, als Sie beschlossen haben, Profitänzerin zu werden?

Claudia Ortiz Arraiza: Ich hatte schon meine ganze Kindheit lang getanzt bis in die Vorpupertät hinein, als ich mit 15 in dieses fünfwöchige Sommer-Ballettcamp nach Virginia fuhr. Dort haben wir im Grunde ausschließlich Ballett getanzt – bis auf ein paar Ausflüge zu Walmart. Das fand ich toll. Ich begriff, dass es außerhalb von Puerto Rico eine Gruppe von Leuten gab, die den Tanz auf eine sehr ernsthafte Art und Weise praktizierten. Außerdem erkannte ich, dass die Lehrer*innen sich für mich interessierten und ich offenbar Potenzial hatte.

Als ich nach dem Sommer nach Puerto Rico zurückkam, befahl mich plötzlich ein – fast schon masochistischer – Ehrgeiz. Es gab für mich nur noch eine Richtung, also begann ich, mehr zu trainieren und fand Lehrer*innen im ganzen Land, mit denen ich schnellere Fortschritte erzielte.

Sie haben erwähnt, dass Lehrer*innen Ihr Potenzial erkannt hatten. Welche Eigenschaften, welche Anlagen braucht man, um Profitänzer*in zu werden?

Ich kam vom Klassischen Ballett, wofür man eine Reihe bestimmter körperlicher Merkmale mitbringen muss – was auch ziemlich umstritten ist. Zum Beispiel »gute Füße« – also Füße, die flexibel genug sind. Die Knie müssen bis zu einem gewissen Grad dehnbar sein. Ich

hatte weder die perfekten Füße noch die perfekten Knie, aber ich konnte daran arbeiten. Und ich hatte die Grundanlagen: einen guten flexiblen Rücken usw. Ich denke aber, was ein*e Tänzer*in wirklich braucht, ist Ehrgeiz. Vor allem beim Klassischen Ballett braucht man einen inneren Motor, der einem nicht nur von den Lehrer*innen aufgezwungen wird. Du musst es lieben, sonst wirst du dich keinesfalls dieser Disziplin unterwerfen.

Inwiefern verändern sich die notwendigen körperlichen Attribute, wenn man andere Disziplinen wie beispielsweise den Zeitgenössischen Tanz betrachtet?

Der Zeitgenössische Tanz schließt viel unterschiedlichere Körpertypen ein als das Klassische Ballett. Das Ballett verleiht einer Ballerina ein Image von größter Reinheit. Das ist eine sehr europäische Ästhetik. Es gibt das Ideal von einer*m perfekten Balletttänzer*in – eine sehr weiße Angelegenheit: ätherisch und fast knochendürr. Für mich geht diese weiße Ästhetik etwas zu weit. Ich halte das für unnötig. Ballett an und für sich ist eine grandiose Kunstform, die strenge Disziplin und harte Arbeit zusammenbringt, dann wieder umdreht und auf der Bühne in etwas Geschmeidiges und Leichtes verwandelt.

Nachdem ich Mitglied in einer deutschen Ballettkompanie geworden war, fragten mich viele, warum ich nicht einfach Zeitgenössischen Tanz machen würde. Das hatte auch mit meiner Hautfarbe zu tun. Und das ist zugleich der

Grund, warum ich mich so dagegen gesträubt habe. Ich wollte kein Stigma nach dem Motto: Nur weil ich nicht weiß bin, muss ich Zeitgenössischen Tanz machen.

Wie sehr war Ihnen dieser strukturelle Rassismus bewusst, als Sie zum ersten Mal nach Deutschland kamen?

Offen gesagt, mir war das gar nicht bewusst. Ich war sehr stolz auf meine Hautfarbe. Ich komme aus einem Land, in dem die Leute unterschiedliche Hautfarben haben – in vielen verschiedenen Nuancen. Also habe ich das nicht als etwas Schlechtes wahrgenommen. Doch nach und nach wurden mir Dinge bewusst – je länger ich in Deutschland war und darum gebeten worden bin, meine Haut für klassische Ballettstücke mit Puder aufzuhellen. Ich habe das stets verweigert. Mit der Zeit wurde es immer deutlicher. Und ich hatte plötzlich das Gefühl – und es ist richtig schwer, dieses Gefühl exakt zu bestimmen: Hier stimmt etwas nicht. Für mich wird es nie so einfach sein wie für andere.

Denken Sie, das ist ein europäisches Problem?

Das mit der Hautaufhellung beispielsweise ist keine rein europäische Praxis, aber sie wird angewandt wegen der europäischen Tradition. In Puerto Rico mussten wir das für Schwanensee machen, in den USA aber bewegt sich das mehr vorwärts. Aufgrund der aktuellen politischen Situa-

tion herrscht dort dafür ein gesteigertes Bewusstsein. Und jetzt tut sich langsam was. Es gibt Ballettkompanien, die die Farbe der Strumpfhosen ändern, um sie dem Hautton anzupassen...

Es ist wichtig, dass man Diversität endlich sieht. Ich denke, das hilft auch schon jüngeren Generationen, die wissen, dass sie auch solche Rollen anstreben können. Allmählich bin ich da positiv. Ich sehe, wie sich die Welt verändert. Es geht aber langsam und da ist noch vieles, was sich ändern muss.

Zum Thema Repräsentation auf der Bühne: Ganz anders als in Europa und Amerika beruht die japanische Kultur nicht auf einer Jugendkultur. Wenn ein*e Tänzer*in älter wird, so sagt man, kristallisiert sich auch ihre*seine Persönlichkeit in ihrem*seinem Tanz heraus.

Unsere Gesellschaft bevorzugt eindeutig die Jugend. Aufs Tanzen bezogen bin ich mit meinen dreißig Jahren schon alt. Wenn hier diese sehr athletische Zurschaustellung von Stärke wertgeschätzt wird, dann bin ich auf meinem Höhepunkt und langsam auf dem Weg nach unten.

Die Tanztradition und die japanische Gesellschaft sind, was das Altern anbelangt, nicht so voreingenommen, oder haben einen anderen Blick auf Körper und alte Menschen. Ich erinnere mich daran, vor langer Zeit in München ein »Kabuki Buyō«-Stück gesehen zu haben. Das war sehr subtil – ganz die japanische Art. Die gesamte Aufführung war so unglaublich langsam, dass ich mich noch daran erinnere, wie die Frau an einer Stelle den kleinen Finger gehoben hat und dass das sehr aufregend war. Mit langsamen Bewegungen erzeugt man Spannung und man muss dem Publikum Zeit geben, die Spannung zu fühlen.

Wie wichtig ist Ihrer Erfahrung nach Eigenwilligkeit für eine Tänzer*innen-Karriere?

Homogenität ist durchaus wunderbar. Es ist schön, mit anderen Menschen tanzen und singen zu können – rein aus Erfahrungsperspektive. Das ist mitunter sehr erfüllend. Jedoch gibt es auch Tänzer*innen, die als Instrument genutzt werden. Das ist die klassische Choreograf*in-Tänzer*in-Beziehung. Die*der Choreograf*in überträgt einfach ihr*sein gesamtes Wissen auf diese leere Hülle – für gewöhnlich, weil es sich

dabei hauptsächlich um männliche Choreografen handelt – und die*der Tänzer*in übernimmt dann alles. Die*der macht noch nicht einmal etwas Eigenes daraus, sondern führt lediglich die Schritte aus, die man ihr*ihm aufgetragen hat.

Es gibt eine Unterdrückung von Individualität. Und es ist schwierig, deine Individualität als Tänzer*in zu finden, wenn sie dermaßen mit deinen Job-Optionen und deinem Karriereerfolg verknüpft ist. Es ist also nicht leicht, ehrlich zu wissen: Wer bin ich und was will ich. Will ich mir die Haare schneiden oder nicht? Alles, was du tust, hat Auswirkungen auf deine Arbeit. Dein Körper ist im Grunde dein Instrument und darum steht mehr auf dem Spiel, wenn man unterwegs Kritik und Entbehrungen erlebt. Tänzer*innen sind verletzlich, insbesondere, wenn man ihre Arbeit kritisiert. Denn Kritik an deiner Arbeit bedeutet Kritik an deiner Existenz.

Ist alles im Tanz nur Erinnerung?

Ja, vieles davon ist Muskelgedächtnis, das ist unglaublich. Wenn ich versuche, ein Stück, das ich vor 15 Jahren getanzt hab, wieder einzustudieren, ist das leichter, als es von Null an zu lernen. Es kommt zu mir zurück, denn die Muskeln erinnern sich an die Choreografie. Bei jeder Person stecken diese Gefühle und Rhythmen im Muskelgedächtnis: Der Klang der Wellen, der Duft von Brot – all das ist in unserem Körper drin. Darum ist er ein Archiv, das nie endet. Als Tänzer*innen sind wir uns dieser Erinnerungen, die sich in unseren Körpern manifestieren, womöglich bewusster. Trotzdem denke ich, jeder Körper ist eine Reflektion von kulturellen Prozessen und Erfahrungen in der Welt.

Wenn Sie von Ihrem »Körper« sprechen, welche Teile von sich schließen Sie da ein?

Der Körper ist für mich ein Mischwerk aus der Seele, dem Energiefeld, aus Blut, meinen Organen, aus allem, auch meinen Gefühlen und Energien. Mein Körper geht so weit wie meine Stimmung. Manchmal ist das Energiefeld ziemlich klein, ein anderes Mal kann es sich ganz schön weit ausdehnen.

Hat sich Ihre Beziehung zu Ihrem Körper über die Jahre verändert?

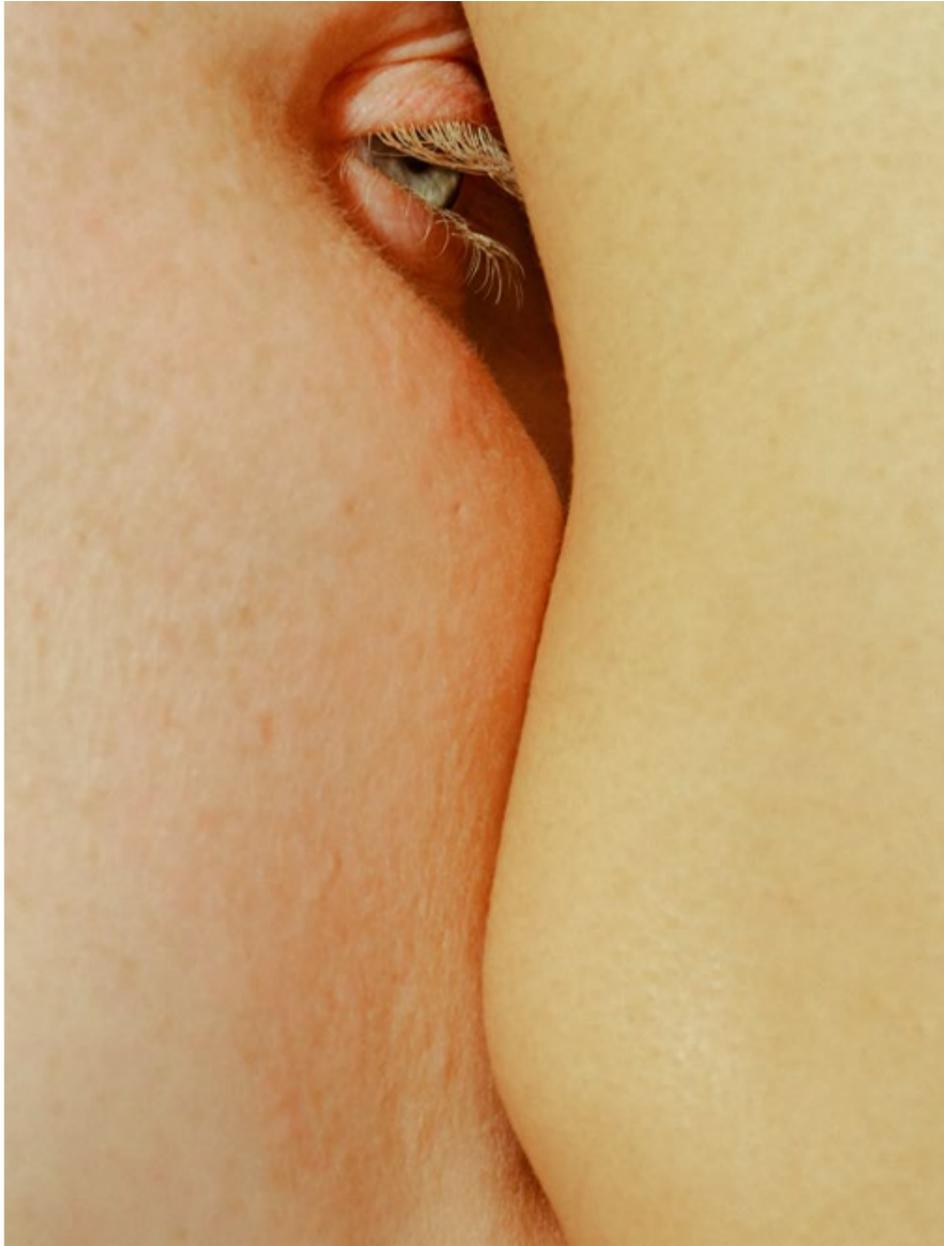
Massiv. Als ich meine Tanzkarriere begonnen hatte, habe ich masochistisch

hart gearbeitet – bis zur Selbstschädigung. Das hat mich auch so weit gebracht. Ich habe meinen Körper an gewisse Grenzen geführt, gleichzeitig diesen Schmerz genossen. Und auf eine gewisse Art und Weise war ich frei. Wenn du dann älter wirst – als Tänzer*in ist das jenseits der 20 – wird dir auf einmal jeder Zentimeter an deinem Körper bewusst und damit beginnt auch ein Reifeprozess. Darum bin ich heute viel sensibler für das, was mein Körper braucht. Ich gebe ihm nicht nur Disziplin, sondern schenke ihm auch Ruhe, Liebe und Aufmerksamkeit. Gleichzeitig aber ist da mehr Schmerz, wegen all der schlechten Behandlung. Daran arbeite ich. Im Moment vollzieht sich da ein Bewusstseinswandel. Ich versuche, die Beziehung zu meinem Körper wieder in Einklang zu bringen.

Das Gespräch führte die Dramaturgin Sarah Lorenz.

CLAUDIA ORTIZ ARRAIZA WURDE IN PUERTO RICO GEBOREN UND STUDIERT DORT AM CONSERVATORIO DE BALLETT. IHRE BERUFLICHE LAUFBAHN BEGANN IM ALTER VON 16 JAHREN MIT ERSTEN ROLLEN AM BALLETT CONCIERTO DE PUERTO RICO. NACH IHREM UMZUG NACH DEUTSCHLAND ENGAGIERTE SIE DAS BAYERISCHE STAATSBALLETT IN MÜNCHEN, WO SIE ZUNÄCHST ALS CORPS DE BALLETT-TÄNZERIN ARBEITETE UND DANN ALS SOLISTIN ANS HESSISCHE STAATSBALLETT IN DARMSTADT UND WIESBADEN WECHSELTE. IN DEN VERGANGENEN JAHREN TRAT SIE ALS FREIBERUFLICHE TÄNZERIN UNTER ANDEREM MIT MARGUERITE DONLONS DONLON DANCE COMPANY UND RICHARD SIEGAL / BALLETT OF DIFFERENCE AUF. VON 2019 BIS 2021 WAR SIE FESTES MITGLIED DER TANZKOMPANIE BALLETT OF DIFFERENCE AM SCHAUSPIEL KÖLN.

**KRITIK AN
DEINER ARBEIT
BEDEUTET KRITIK AN
DEINER EXISTENZ.**



FOTOS VON IRINGO DEMETER















PREMIEREN +++ PREMIEREN

EXTRAS +++ EXTRAS +++ EXTRAS

+++ ENSEMBLE +++ ENSEMBLE

INFORMATIONEN +++ INFORMATIONEN

+ SEP – NOV +++ SEP – NOV

NATHAN DER WEISE

VON GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
REGIE: STEFAN BACHMANN

Lessings Aufklärungsdrama eröffnet mit einem dystopischen Szenario: Als der jüdische Kaufmann Nathan von einer Reise zurückkehrt, liegt sein Haus nach einem Feuer in Asche. Seine Tochter Recha konnte den Flammen dank der Hilfe eines christlichen Tempelherrn entkommen. Die politische Situation im 12. Jahrhundert in Jerusalem ist angespannt, der im Zuge des Dritten Kreuzzugs ausgehandelte Waffenstillstand droht zu kippen. Vertreter*innen des Christentums, Judentums und des Islam stehen sich gegenüber, scheinen unvereinbar in der Frage nach der »wahren Religion«. Nathan versucht, mit der Ringparabel darauf eine versöhnliche Antwort zu finden. Sie ist ein Plädoyer für Toleranz, Humanität und ein friedliches Miteinander – und hat über 240 Jahre nach der Entstehung des Dramas nicht an Aktualität eingebüßt. Sie weist Parallelen zur Legende des Amphibienvogels aus Wajdi Mouawads Stück VÖGEL auf, das Stefan Bachmann 2019 viersprachig inszenierte. Nun setzt er die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Identität und Religion vor dem Hintergrund familiärer Beziehungen fort. Wird die aufkeimende Liebe zwischen Recha und dem Tempelherrn das gleiche Schicksal ereilen, wie Wahida und Eitan aus Mouawads VÖGEL?

PREMIERE
10 SEP 2021

DEPOT 1

UTOPOLIS KÖLN

VON RIMINI PROTOKOLL
(HAUG / KAEGI / WETZEL)

Wie sähe eine ideale Welt aus unserer Sicht heute aus? Was für Utopien sind im 21. Jahrhundert vorstellbar? Und wie können wir sie sichtbar machen? Nach Monaten von sozialer Distanz scheinen diese Fragen immer drängender zu werden. Deshalb lädt UTOPOLIS KÖLN Zuschauer*innen ein, Kurs auf gemeinsame oder sich widersprechende Utopien zu nehmen. An 48 Orten in der Kölner Innenstadt versammeln sich zunächst kleine Zuschauer*innengruppen in Cafés, Läden, Büros oder Wohnungen, bis Stimmen und Geräusche aus einem Lautsprecher sie in die Stadt hinaus locken. Unterwegs begegnen die Zuschauer*innen anderen Gruppen mit Lautsprechern, deren Musikelemente sich mit den ihren zu einem größeren Ganzen verbinden. Auf dieser Reise durch Köln werden alle Teilnehmenden zu Co-Autor*innen der flüchtigen Utopien dieses Abends. Der Kodex eines neuen, an diesem Abend entstandenen Gesellschaftsentwurfs wird les- und erfahrbar. Seit bereits zwanzig Jahren produziert Rimini Protokoll dokumentarische, interaktive und technikaffine Theaterprojekte auf der ganzen Welt. Ihr auditiver Spaziergang UTOPOLIS ist nach Aufführungen in Manchester und Sankt Petersburg nun an fünf Terminen in Köln zu erleben.

Im Auftrag von Manchester International Festival, Theatre Olympics 2019, Schauspiel Köln und Coventry UK City of Culture 2021. Produziert vom Manchester International Festival.

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG
15 SEP 2021

IN DER STADT

ODE

VON THOMAS MELLE
REGIE: RAFAEL SANCHEZ

Die Kunstfreiheit ist im Grundgesetz verankert. Dennoch ist sie umstritten und wird permanent hinterfragt: »Darf« Kunst alles? Wer kann für wen sprechen? Muss Kunst sich positionieren? Was ist Kunst überhaupt und wo sind ihre Grenzen?

Während von Rechts Brauchtumpflege und Nationalkultur gefordert wird, eskalieren auf der anderen Seite und in der Mitte der Gesellschaft die Debatten um Identitätspolitik. Der Romanautor und Dramatiker Thomas Melle fängt in seinem Stück ODE die verschiedenen Stimmen ein und schafft mit abgründigem Witz Situationen, die das Dilemma der Kunstschaffenden genauso zeigen wie die Hitzigkeit der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Widersprüchlich, unideologisch und sehr komisch entsteht mit ODE ein Stimmungsbild unserer Gesellschaft und eine Liebeserklärung an die Kunst. ODE wurde 2019 am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt. Für das Schauspiel Köln verfasst Thomas Melle ein Update und bezieht die gegenwärtige Situation mit ein: Wie systemrelevant ist Kunst?

URAUFFÜHRUNG DER FASSUNG 2021

17 SEP 2021

DEPOT 2

METROPOL

NACH DEM GLEICHNAMIGEN ROMAN VON EUGEN RUGE • IN DER THEATERFASSUNG VON ARMIN PETRAS
REGIE: ARMIN PETRAS

Sowjetunion Ende der 1930er Jahre: Charlotte und ihrem Mann Wilhelm ist die Flucht aus Nazideutschland geglückt. Im Heimatland des Kommunismus wollen sie ein neues Leben beginnen und, wie viele andere überzeugte Genoss*innen aus der ganzen Welt, den Traum von einer gerechten Gesellschaft verwirklichen. Da beginnen in Moskau die Schauprozesse gegen »Verräter*innen« und »Volksfeind*innen« aus den eigenen Reihen. Mit großem Erschrecken realisiert Charlotte, dass auch einer ihrer Bekannten unter den Angeklagten ist. Reicht diese Bekanntschaft aus, um auch Charlotte und Wilhelm verdächtig werden zu lassen? Haben sie sich schuldig gemacht? Im Sinne welcher Anklage? Das Paar bekommt die Anweisung, sich ins ehemalige Luxushotel Metropol einzuquartieren. Der stalinische Terror greift um sich. Fortlaufend verlieren Menschen ihre Posten, werden verhaftet, hingerichtet oder verschwinden spurlos. Und trotzdem, trotz der zunehmenden Isolation, der Angst, der offensichtlichen Widersprüche wollen Charlotte und die Menschen um sie herum an ihrem Glauben an den Kommunismus festhalten, dürfen keine Zweifel aufkommen.

Als eine »Geschichte darüber, was Menschen zu glauben bereit, zu glauben im Stande sind« beschreibt der Autor Eugen Ruge seinen Roman METROPOL. Wie schon mit seinem preisgekrönten Buch IN ZEITEN DES ABNEHMENDEN LICHTS widmet er sich darin seiner Familiengeschichte und beschreibt die Moskauer Jahre seiner Großmutter, die sie wie durch ein Wunder überlebte. Armin Petras hat den beklemmenden Tatsachenroman für die Bühne bearbeitet und bringt ihn zur Uraufführung.

URAUFFÜHRUNG
01 OKT 2021

DEPOT 2

ORLANDO

NACH VIRGINIA WOOLF
REGIE: LUCIA BIHLER

1928 veröffentlicht die britische Schriftstellerin Virginia Woolf ihren Roman ORLANDO – EINE BIOGRAFIE und sprengt darin all jene Normen, die sich um die Themen Männlichkeiten und Weiblichkeiten in der Gesellschaft ihrer Zeit etabliert hatten. Die Geschichte beginnt am englischen Königshof des 16. Jahrhunderts, in dem die titelgebende Hauptfigur als Günstling von Elisabeth I. ein privilegiertes Leben führt. Als die Liebe über ihn hereinbricht, wird eine fulminante Zeitreise in Gang gesetzt, in deren Verlauf Orlando während der Kleinen Eiszeit auf der zugefrorenen Themse küsst, vor einer hartnäckigen Verehrerin in das politisch unruhige Konstantinopel flüchtet, in einen mehrtägigen Schlaf verfällt – und an dessen Ende er plötzlich als junge Frau erwacht. »Lady« Orlando wundert sich wenig über die Transformation, verlässt Konstantinopel heimlich und setzt die ereignisvolle Reise durch die Epochen fort.

Aus dem 16. Jahrhundert erstreckt sich Virginia Wolfs Erzählung bis in die Gegenwart der Autorin und sogar einige Tage darüber hinaus. Immer im Blick: Der Wandel der Rolle der »Frau« und des »Mannes« im Wandel der Zeit. Regisseurin Lucia Bihler überführt den Roman nun zusammen mit der Tanzkompanie Ballet of Difference auf die Bühne des DEPOT 1. Gemeinsam stürzen sie sich in das binäre Geschlechtersystem, um es wie Virginia Woolf zu zerlegen und eine neue Perspektive zu erschaffen.

PREMIERE
02 OKT 2021

DEPOT 1

ATEM-SCHAUKEL

VON HERTA MÜLLER • IN EINER FASSUNG FÜR DAS THEATER VON BASTIAN KRAFT
REGIE: BASTIAN KRAFT

»Alles, was ich habe, trage ich bei mir«. So beginnt der Bericht von Leopold Aberg, der am Ende des 2. Weltkriegs als Siebzehnjähriger aus dem rumänischen Siebenbürgen in ein sowjetisches Arbeitslager verschleppt wird. Fünf Jahre verbringt er dort und schließt Bekanntschaft mit Schicksalsgenoss*innen, mit Hunger, Kälte und Knochenarbeit. Am Ende dieser Zeit hat er kaum noch etwas gemeinsam mit dem jungen Mann, der er einmal war und der in der Haft auch eine willkommene Befreiung aus dem engen moralischen Korsett seiner Herkunft sah. Wortgewaltig und mit eindringlichen Bildern schreibt Herta Müller in ATEMSCHAUKEL vom Kampf, unter unmenschlichen Zuständen ein Mensch zu bleiben und vom Ringen um das eigene Leben in der Fremdbestimmung. Ihr Buch ist das literarische Destillat von Gesprächen mit Betroffenen, insbesondere mit dem Lyriker Oskar Pastior, der als Angehöriger der deutschen Minderheit in Rumänien zur Zwangsarbeit in ein sowjetisches Lager deportiert wurde. Der Regisseur Bastian Kraft bringt den Roman der Nobelpreisträgerin Herta Müller als Uraufführung auf die Bühne des DEPOT 1. Zuletzt war von ihm in Köln die vielbeachtete Inszenierung von Sartres DIE SCHMUTZIGEN HÄNDE zu sehen.

URAUFFÜHRUNG
22 OKT 2021

DEPOT 1

++ SEP – NOV

BRUDER EICHMANN

VON HEINAR KIPPHARDT
REGIE: THOMAS JONIGK

»Tod durch den Strang« lautet 1961 in Jerusalem das Urteil gegen Adolf Eichmann, den Planer und Organisator des Holocaust. In einem der meist beachteten Gerichtsprozesse der Nachkriegszeit kommen unerträgliche Details über die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie und deren Täter*innen ans Licht der Weltöffentlichkeit, denn der Angeklagte redet.

Autor und Dramaturg Heinar Kipphardt – neben Peter Weiss und Rolf Hochhuth einer der Hauptvertreter des Dokumentartheaters der 1960er Jahre – destilliert aus über 3.500 Seiten Vernehmungs- und Gerichtsprotokollen einen Theatertext. Das Stück kommt 1983 posthum in München zur Uraufführung. »Ein Prozess hat mit dem Schauspiel gemein, dass beide mit dem Täter beginnen und enden, und nicht mit dem Opfer«, schreibt Hanna Arendt in ihrem Bericht EICHMANN IN JERUSALEM. Diesen Täter, diesen »Bruder« (»Bruder Hitler« – Thomas Mann) rückt Kipphardts Stück in unangenehme Nähe.

Thomas Jonigk, der sich in den vergangenen Spielzeiten mit den Inszenierungen RÜCKKEHR NACH REIMS von Didier Eribon oder GEGEN DEN HASS von Carolin Emcke mit zeitgenössischen soziopolitischen Themen auseinandersetzt, widmet sich in seiner nächsten Arbeit für das Schauspiel Köln diesem zeithistorischen Dokument mit Jörg Ratjen in der Hauptrolle.

PREMIERE
23 OKT 2021

DEPOT 2

REICH DES TODES

VON RAINALD GOETZ
REGIE: STEFAN BACHMANN

Das neue Stück von Rainald Goetz trägt im Titel ein Zitat aus dem Glaubensbekenntnis: »Reich des Todes«. In diesen imaginierten Hades ist der Autor hinabgestiegen, wo er sein Personal von einem Bruch in der Zivilisationsgeschichte berichten lässt. Rainald Goetz ist als Schriftsteller auch immer ein Chronist der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit, ein Autor, der die Zeit, die er beschreibt, umwandelt in seine »Ichzeit«, wie es Maxim Biller einmal genannt hat – in die künstlerische Begreifbarmachung des eigentlich Geschehenen. In »Reich des Todes« ist dies die Geschichte des historischen Niedergangs nach dem 11. September 2001. Goetz und sein Personal aus Politik, Militär, Jurisprudenz, aus Strippenziehern, Folterknechten und Geschundenen erzählen von der Zeitenwende, die die Anschläge von 2001 einleiteten. Sie erzählen vom langen Schatten, den die brennenden WTC-Türme warfen und in dem sich Überwachungsstaat, Staatsfolter und maßloser Machtmissbrauch Bahn gebrochen haben. Eine Erzählung von dem Bruch mit allem, was uns als Gesellschaft vermeintlich ausmacht – geworfen in die Goetz'sche Assoziations- und Verknüpfungsmaschine, die virtuos und glasklar das Böse im Menschen als Konstante beschreibt, über alle historischen und geographischen Grenzen hinweg.

Kooperation mit dem Düsseldorfer Schauspielhaus

PREMIERE
30 OKT 2021

DEPOT 1

OBLOMOW REVISITED (AT)

FREI NACH IWAN GONTSCHAROWS ROMAN »OBLOMOW« •
IN EINER ÜBERSCHREIBUNG VON NELE STUHLER
REGIE: LUK PERCEVAL

Im November 2020 sorgte ein Videoclip der Bundesregierung für Aufsehen. Unter dem Hashtag #besonderehelden rief die Politik dazu auf, »faul wie Waschbären« zu sein und die »Couch zur Front« umzufunktionieren. Die Botschaft war klar: Heroisch ist, wer zu Hause bleibt. Geschmacklos oder lustiger Gag? Darüber diskutiert die Öffentlichkeit kontrovers. Das Narrativ der Nein-Sagenden, der Verweigernden oder Untätigen ist in der Literatur häufig anzutreffen. Auch Iwan Gontscharows Protagonist Oblomow bleibt zu Hause, versinkt in Tagträumen auf dem Diwan, zeichnet sich durch Nichtstun aus, letztlich vermögen nicht einmal seine engsten Bekannten, ihn zu motivieren.

Vor welchen Herausforderungen würde dieser Landadelige heute stehen? Das Bild des heimeligen Heroismus verzerrt sich, blickt man auf das vergangene Pandemie-Jahr zurück. Auf diejenigen, deren phasenweise Selbstisolation in permanenten Rückzug aus der Gesellschaft umschlägt. Was passiert mit den Menschen, die sich abgehängt fühlen, die nicht nach draußen gehen, nicht in Cafés oder Theatern sitzen werden, sobald die Pandemie überwunden ist, weil das Jahr Spuren im Umgang mit der Umwelt und in der eigenen Psyche hinterlassen hat? Luk Perceval nimmt sich diesen Fragen in einem Projekt an, das ausschließlich für den digitalen Raum gedacht ist.

URAUFFÜHRUNG
HERBST 2021

DIGITAL

EXTRAS

KEIN SCHLUSS-STRICH!

EIN BUNDESWEITES THEATERPROJEKT MIT KÜNSTLERISCHEN UND ZIVILGESELLSCHAFTLICHEN INTERVENTIONEN ZUM NSU-KOMPLEX

Das Schauspiel Köln ist im Herbst 2021 Teil der bundesweiten Initiative KEIN SCHLUSSSTRICH!, bei der sich Kultureinrichtungen aus 13 Städten zusammengeschlossen haben, um die Taten und Hintergründe des sogenannten NSU bundesweit künstlerisch zu thematisieren. Beteiligt sind Akteur*innen in den Städten, die unmittelbar vom NSU-Komplex betroffen waren und sind: die Städte, in denen zehn Bürger*innen – Enver Şimşek, Abdurrahim Özüdoğru, Süleyman Taşköprü, Habil Kılıç, Mehmet Turgut, İsmail Yaşar, Theodoros Boulgarides, Mehmet Kubaşık, Halit Yozgat und Michèle Kiesewetter – von Rassisten ermordet wurden. Auch jene Städte sind beteiligt, in denen die Täter des NSU aufwuchsen, Aufenthalt oder Unterstützung fanden. Mit dem Vorhaben sollen die Perspektiven der Familien der Opfer und der migrantischen Communities in den Fokus der Öffentlichkeit gebracht werden. Gleichzeitig geht es darum, rassistische Strukturen in unserer Gesellschaft aufzudecken und zu benennen.

Insgesamt fußt das Projekt am Schauspiel Köln auf vier großen Säulen: Sieben Jahre nachdem die Produktion von Nuran David Calis mit Schauspielern*innen des Ensembles und drei Betroffenen des Nagelbombenanschlags auf der Keupstraße Premiere hatte, findet mit der Inszenierung DIE LÜCKE 2.0 erneut eine theatrale Befragung statt: Wie nehmen sie das NSU-Gerichtsurteil und den Schuldspruch wahr? Wie ist der aktuelle Stand bezüglich des Mahnmals, in Keupstraßennähe? Und wie lässt es sich in Deutschland nach den Anschlägen in Halle, Hanau, Chemnitz und Kassel leben? Begleitend ist ein umfangreiches sowohl diskursives wie künstlerisches Rahmenprogramm mit Filmaufführungen, Debattenveranstaltungen und Konzerten in Kooperation mit verschiedenen Kultureinrichtungen. Ebenso wird die mehrsprachige Wanderausstellung OFFENER PROZESS drei Wochen im Foyer zu sehen sein, die das migrantische Wissen zum NSU-Komplex mit künstlerischen Arbeiten illustriert, die sich mit Rassismus in seinen Facetten auseinandersetzen und den Blick auf Praktiken des Widerstands richten. Mit MANIFEST(O) ist ein transmediales Oratorium des Komponisten Marc Sinan geplant, das gleichzeitig an den Schlüsselorten der NSU-Gewalt aufgeführt wird. Der Kölner Teil des Projektes umfasst eine Prozession auf der Keupstraße mit mehreren Chören.

21 OKT – 07 NOV 2021

MÜLHEIM & DEPOT

NAH-AUFNAHME

EINE GESPRÄCHSREIHE MIT KATHRIN RÖGGLA

Kathrin Rögglä lädt ein: Gemeinsam mit Expert*innen aus den Bereichen Politik, Kultur und Wissenschaft und darüber hinaus diskutiert, spricht, streitet sie während der laufenden Spielzeit mit jeweils einem Gast über herausfordernde Themen und Diskurse der Gegenwart und Zukunft. »Lange genug haben wir über die Klimakrise diskutiert, jetzt gilt es zu handeln. Aber warum geschieht nichts? Oder zu wenig. Zumindest ist das das vorherrschende Gefühl. Ich möchte mit Gesprächspartner*innen sprechen, die etwas tun, die in Aktion treten, regional und überregional, ob in Protestform, als Produzierende in der Landwirtschaft, in der Autoindustrie, in Kulturinstitutionen, in der Demokratiearbeit, den Medien als auch in der Wissenschaft und nichts desto trotz auch mit Handlungsblockaden konfrontiert sind. Warum und wie handeln wir? Warum werden Handlungen verhindert, stehen wir uns etwa selbst im Weg – und gibt es das »wir« eigentlich noch? Wo gibt es Handlungsfelder, ja, Möglichkeiten, die wir noch nicht genügend sehen und was hat das mit unserer Wahrnehmung von Zeit, mit unserem Verhältnis zur Zukunft zu tun?«

Die Schriftstellerin Kathrin Rögglä arbeitet im Bereich Prosa und Theater, auch entwickelt sie Radiostücke. Als Künstlerin bewegt sie sich gerne zwischen den Medien, verfasste z.B. gemeinsam mit dem Zeichner Oliver Grajewskis den Kunstband TOKIO, RÜCKWÄRTS-TAGEBUCH oder zeichnet sich für den Dokumentarfilm DIE BEWEGLICHE ZUKUNFT verantwortlich (ZDF 2012). 2019 gestaltete sie in der Akademie der Künste – deren Vizepräsidentin sie seit 2015 ist – die Ausstellung DER ELEFANT IM RAUM. Für ihren Text BAUERNKRIEGSPANORAMA erhielt Rögglä 2020 den Wortmeldungen-Preis. Seit August 2020 ist Kathrin Rögglä Professorin für Literarisches Schreiben an der Kunsthochschule für Medien, Köln.

AB 16 NOV 2021

DEPOT 2

#DIGITAL

DER ONLINE-SPIELPLAN AM SCHAUSPIEL KÖLN

AUCH IN DIESER SPIELZEIT WILL DAS SCHAUSPIEL KÖLN DEN DIGITALEN RAUM WEITER ERKUNDEN UND BESPIELEN. ALS TEIL DES THEATERNETZWERK DIGITAL WOLLEN WIR DER FRAGE NACHGEHEN, WIE GEMEINSCHAFT IM DIGITALEN FUNKTIONIERT, UNSEREN WISSENSCHATZ GEMEINSAM MIT ÜBER 15 PARTNERTHEATERN ERWEITERN UND DIE NUTZUNG VON ONLINE-TOOLS VERSTETIGEN. NEBEN LUK PERCEVALS ONLINE-INSZENIERUNG OBLOMOW REVISITED (AT) ODER DER DIGITALEN UMSETZUNG VON NATHAN DER WEISE DÜRFEN SIE SICH IN DER SPIELZEIT 2021/22 AUF EINIGE WIEDERAUFNAHMEN AUS DER VERGANGENEN SPIELZEIT FREUEN. AUßERDEM BEGINNEN WIR DIE SPIELZEIT MIT ZWEI NEUPRODUKTIONEN.

FILM • IN ENGLISCHER SPRACHE
TOMORROW IS (FOR NOW) ALWAYS HERE
VON IVA BRDAR • ENGLISCH VON ANA BRDAR
REGIE: CHRISTINA LINDAUER

Die Selbsthilfeseite wikiHow verspricht ihrer Community Lösungen für Probleme aller Art. In ein paar einfach erklärten Schritten soll die ganze Welt erfahren können, wie man einen Reifen repariert, den perfekten Pfannkuchen zubereitet oder einen Tresor knackt. Inspiriert von den Ratschlägen und Tutorials der beliebten Webseite stellt sich die preisgekrönte Autorin Iva Brdar die Frage: Kann man einen wikiHow-Artikel als Anleitung für das Leben schreiben? In kurzen und knackigen Kapiteln verhandelt sie mit (Selbst-)Ironie die Probleme und Unsicherheiten junger Frauen in Zeiten von Social Media und Selbstoptimierung. Die junge Regisseurin Christina Lindauer verlegt das wikiHow-Stück direkt ins Netz und nimmt mit großer Verspieltheit Internetphänomene der Gegenwart auseinander.

DIGITALE URAUFFÜHRUNG

11 SEP 2021

DIGITAL

AUDIOWALK
HYPNOS
VON WILKE WEERMANN
REGIE: TRISTAN LINDER

Eigentlich ist Hypnos in der griechischen Mythologie der Gott des Schlafes. In Wilke Weermanns Text verbirgt sich hinter Hypnos eine neue Technologie, welche mit im Koma liegenden Menschen sprechen kann. Für viele Angehörigen ist Hypnos der letzte Hoffnungsschimmer im Ringen gegen den Tod. Seit 20 Jahren liegt eine Frau im Koma, zu deren Bewusstsein Hypnos nun versucht durchzudringen. Wird die Tochter die lebenserhaltenden Apparate abschalten, wenn dies misslingt? Weermann, der im Autor*innenwettbewerb des diesjährigen Heidelberger Stückemarktes vertreten war, webt noch einen weiteren Erzählstrang in die Geschichte ein. Wir verfolgen eine Frau auf einer nicht enden wollenden Zugfahrt. Ist es die Komapatientin auf dem Weg zu ihrer eigenen Beisetzung, oder handelt es sich gar um ihre Tochter? Tristan Linder nimmt sich diesem Stoff, der permanent zwischen (Alb-)Traum und Wachzustand oszilliert, in einem Audiowalk an.

PREMIERE
25 SEP 2021

**IN DER
STADT**

REPERTOIRE

JUGEND OHNE GOTT
DON KARLOS
EINE FRAU BEI 1000°
VÖGEL
FRÜCHTE DES ZORNS
DAS OPFERFEST
STEFKO HANUSHEVSKY ERZÄHLT:
DER GROßE DIKTATOR

DIGITALES REPERTOIRE

EDWARD II.
DER ENDLOSE SOMMER
SAISON DER WIRBELSTÜRME
VÖGEL

THEATER STADT SCHULE

THEATERPÄDAGOGISCHE ANGEBOTE

HINTER DEM TITEL THEATER • STADT • SCHULE STECKT EIN KONZEPT, MIT DEM UNSERE THEATERPÄDAGOG*INNEN KÜNSTLERISCHE UND BILDUNGSPOLITISCHE IMPULSE IM GESAMTEN STADTBILD SETZEN – FÜR, VON UND MIT EINER VIELZAHL VON MENSCHEN. FOLGENDE EINSATZBEREICHE VERBERGEN SICH HINTER DEN DREI BEGRIFFEN:

THEATER

ALLE OFFENEN ANGEBOTE ZUM SPIELPLAN, ZU DENEN INTERESSIERTE ZUSCHAUER*INNEN HERZLICH EINGELADEN SIND: RAHMENPROGRAMM, AUSTAUSCH, THEATERSPIEL UND EIGENE INSZENIERUNGEN DER THEATERKLUBS.

STADT

ALLE PROJEKTE, DIE WIR IN KOOPERATION MIT ANDEREN INITIATIVEN UND PARTNER*INNEN REALISIEREN – ZWISCHEN KREATIVEM THEATERLABOR, BILDUNGSARBEIT UND RESSOURCENAUSTAUSCH.

SCHULE

ALLE ANGEBOTE EXKLUSIV FÜR SCHULGRUPPEN SOWIE UNSER GESAMTES FORTBILDUNGSPROGRAMM FÜR PÄDAGOG*INNEN.

➡ WEITERE INFORMATIONEN ZU ALLEN OFFENEN FORMATEN UND ANGEBOTEN FINDEN SICH AUF UNSERER WEBSITE UNTER THEATER • STADT • SCHULE SOWIE IN UNSEREM GLEICHNAMIGEN JAHRESHEFT.

KOMMENDE VERANSTALTUNGEN

URAUFFÜHRUNG • 24 SEP •
JOHANNESKIRCHE BRÜCK

PFLICHTGEFÜHLE – TALKING ABOUT GENERATIONS

SZENISCHE LESUNG VON UND MIT
DER OLDSCHOOL •
KONZEPT UND INSZENIERUNG: VOGEL,
SIROKA, RUMMENY, WENDLING

Eine neue Generation wächst heran. Eine andere Generation verabschiedet sich. Zeit zur Übergabe. Wer schuldet wem was? Wie lässt sich dieses Generationengewicht tragen, abschütteln, verteilen?

Die OLDSCHOOL des Schauspiel Köln begibt sich in ein Spannungsfeld zwischen Verantwortung, Freiheit und Gewissen. Zwischen politischen Straßenkämpfen, Familienerbe, Klimawandel und Denkmalpflege suchen die Spieler*innen nach intergenerativer Gerechtigkeit. Die Pflicht ruft. Wer antwortet?

21 OKT - 07 NOV •
MÜLHEIM & DEPOT

KEIN SCHLUSSSTRICH!

VERTIEFENDES
VERMITTLUNGSPROGRAMM ZUM
BUNDESWEITEN THEATERPROJEKT

Im Rahmen der bundesweiten Initiative KEIN SCHLUSSSTRICH! findet ein partizipatives Vermittlungsprogramm statt, das sich mit den Folgen der rassistischen Anschläge des sogenannten NSU auseinandersetzt. Geplant sind Empowerment-Workshops für BIPoCs, der Begegnungsraum NEXT GENERATION und ein interaktives Programm um die Premiere DIE LÜCKE 2.0.

SPIELKLUB • NOV 2021 •
KULTURBUNKER MÜLHEIM

START POLYLUX

PROBENBEGINN DES
JUGENDTHEATERKLUBS •
KÜNSTLERISCHE LEITUNG: HENRIKE EIS

POLYLUX startet in eine neue Runde: Der Jugendtheaterklub des Schauspiel Köln für alle Interessierten zwischen 14 und 18 Jahren, setzt sich in dieser Spielzeit mit dem Thema SOLIDARITÄT auseinander. Hier ist nichts heilig, keine Idee zu schräg und alles wird ausprobiert. Die Teilnahme ist kostenfrei, Vorkenntnisse im Theaterspiel sind nicht erforderlich. Gefördert durch den Deutschen Bühnenverein im Rahmen von »Kultur macht stark – Bündnisse für Bildung«.

ENSEMBLE

+++ SCHAUSPIEL-ENSEMBLE



**ALEXANDER
ANGELETTA**



**PAUL
BASONGA**



**NIKOLAUS
BENDA**



**SOPHIA
BURTSCHER**

2021 22 +++ SCHAUSPIEL-ENSEMBLE 2021 22+++ SCHAUS



**BRUNO
CATHOMAS**



**YURI
ENGLERT**



**NICOLA
GRÜNDEL**



**STEFKO
HANUSHEVSKY**



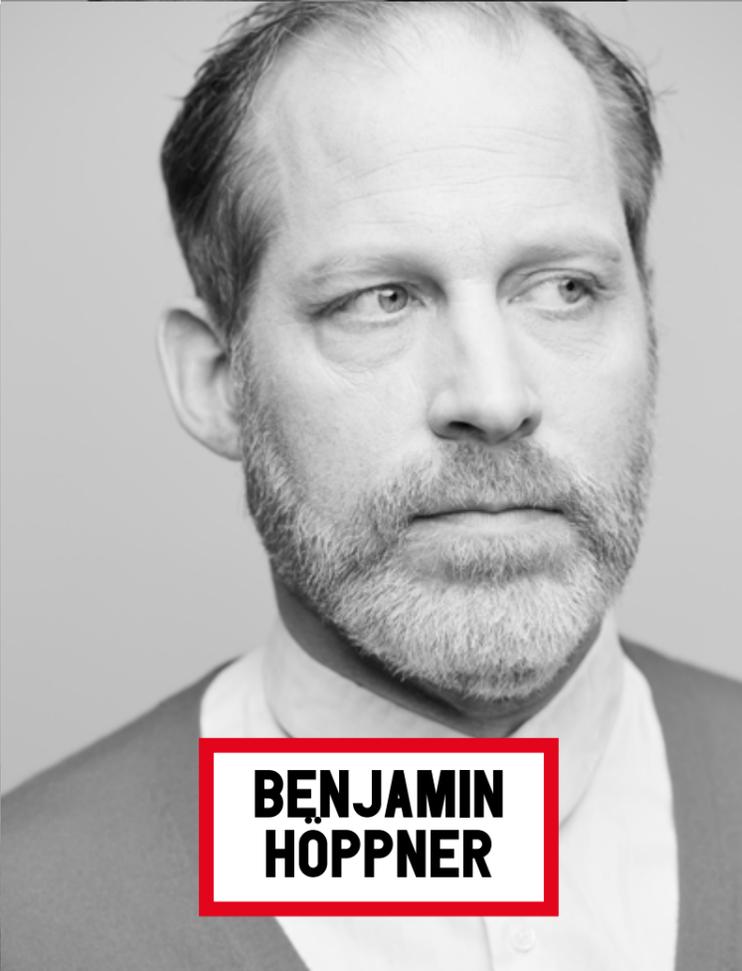
**MARGOT
GODROS**



**ANDREAS
GROTZINGER**



**MAREK
HARLOFF**



**BENJAMIN
HOPPNER**

SPIEL-ENSEMBLE 2021 22 +++ SCHAUSPIEL-ENSEMBLE 20



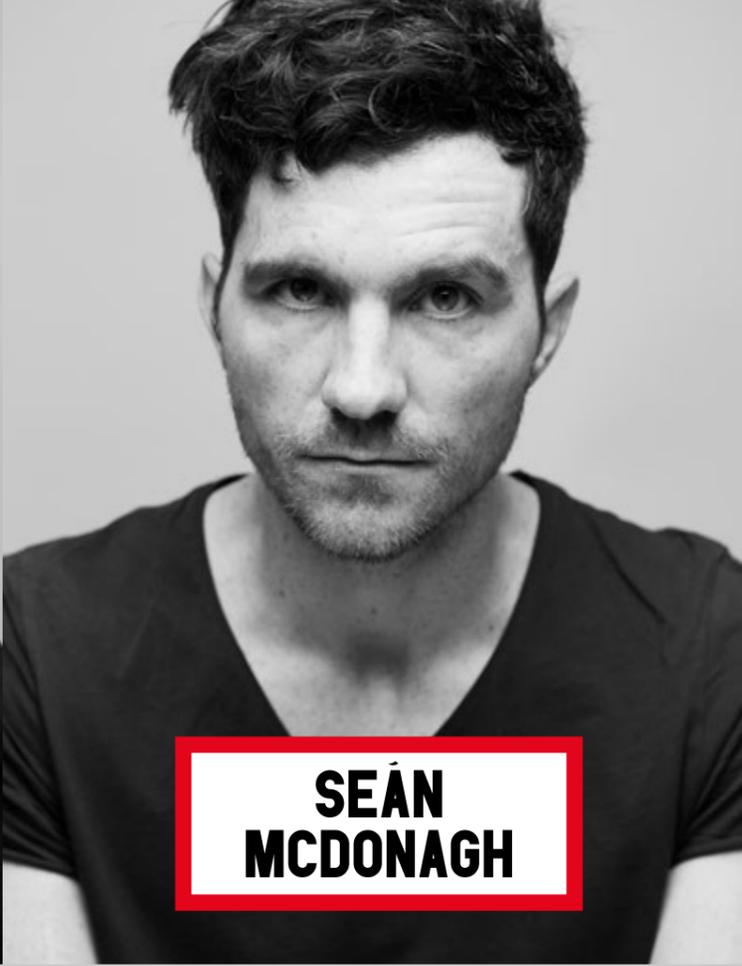
**YVON
JANSEN**



**LOLA
KLAMROTH**



**JUSTUS
MAIER**



**SEÁN
MCDONAGH**



**MELANIE
KRETSCHMANN**



**REBECCA
LINDAUER**

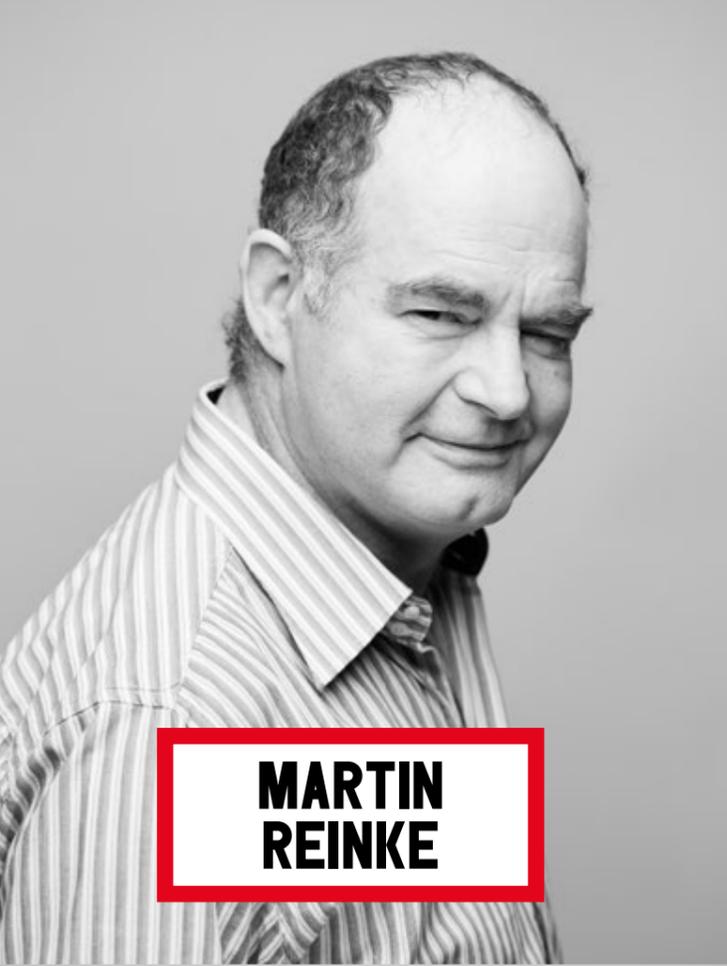


**KEI
MURAMOTO**



**JÖRG
RATJEN**

2021 22 +++ SCHAUSPIEL-ENSEMBLE 2021 22+++ SCHAUSPIEL



**MARTIN
REINKE**



**KATHARINA
SCHMALENBERG**



**BIRGIT
WALTER**



**INES MARIE.
WESTERNSTRÖER**



**KRISTIN
STEFFEN**



**SABINE
WAIBEL**



BOD +++ RICHARD SIEGAL / BALLET OF DIFFERENCE +++ BO



**MARTINA
CHAVEZ**



**MARGARIDA ISABEL
DE ABREU NETO**



**GUSTAVO
GOMES**



**RICARDO
HARTLEY III**



**JEMIMA
ROSE DEAN**



**LIVIA
GIL**



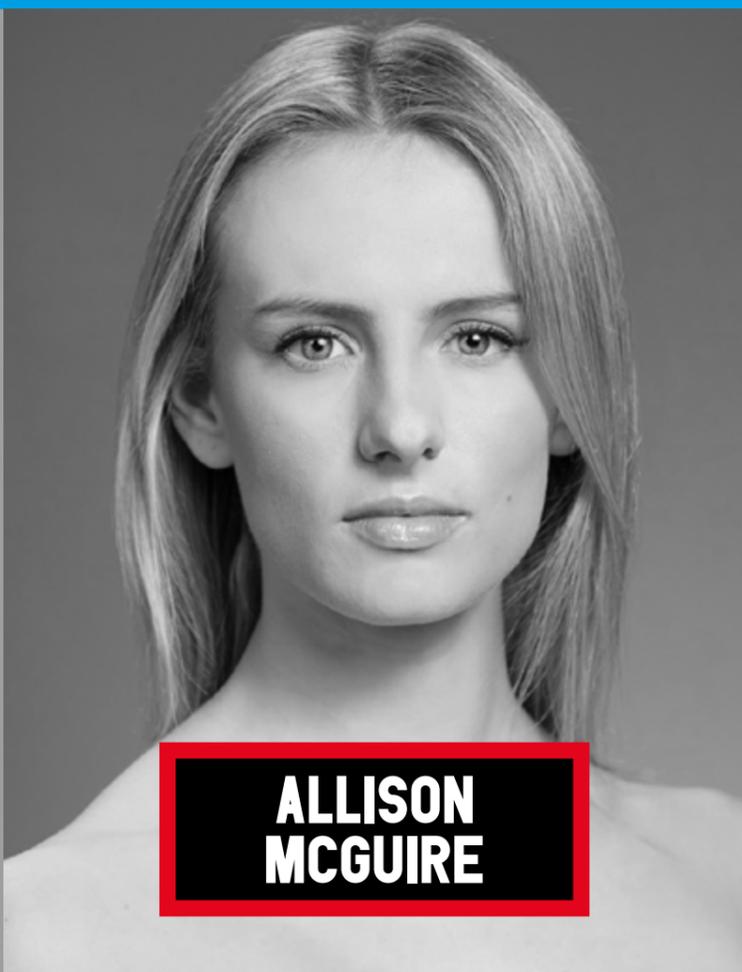
**SEAN
LAMMER**



**MASON
MANNING**



**NICOLÁS
MARTÍNEZ**



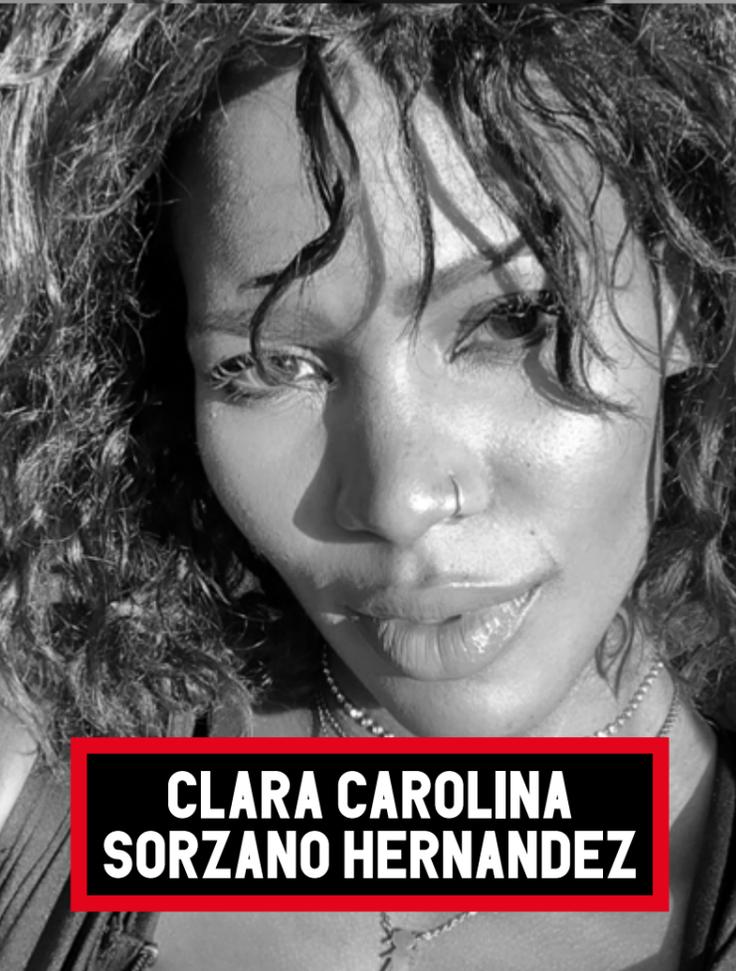
**ALLISON
MCGUIRE**



**MADISON
VOMASTEK**



**LONG
ZOU**



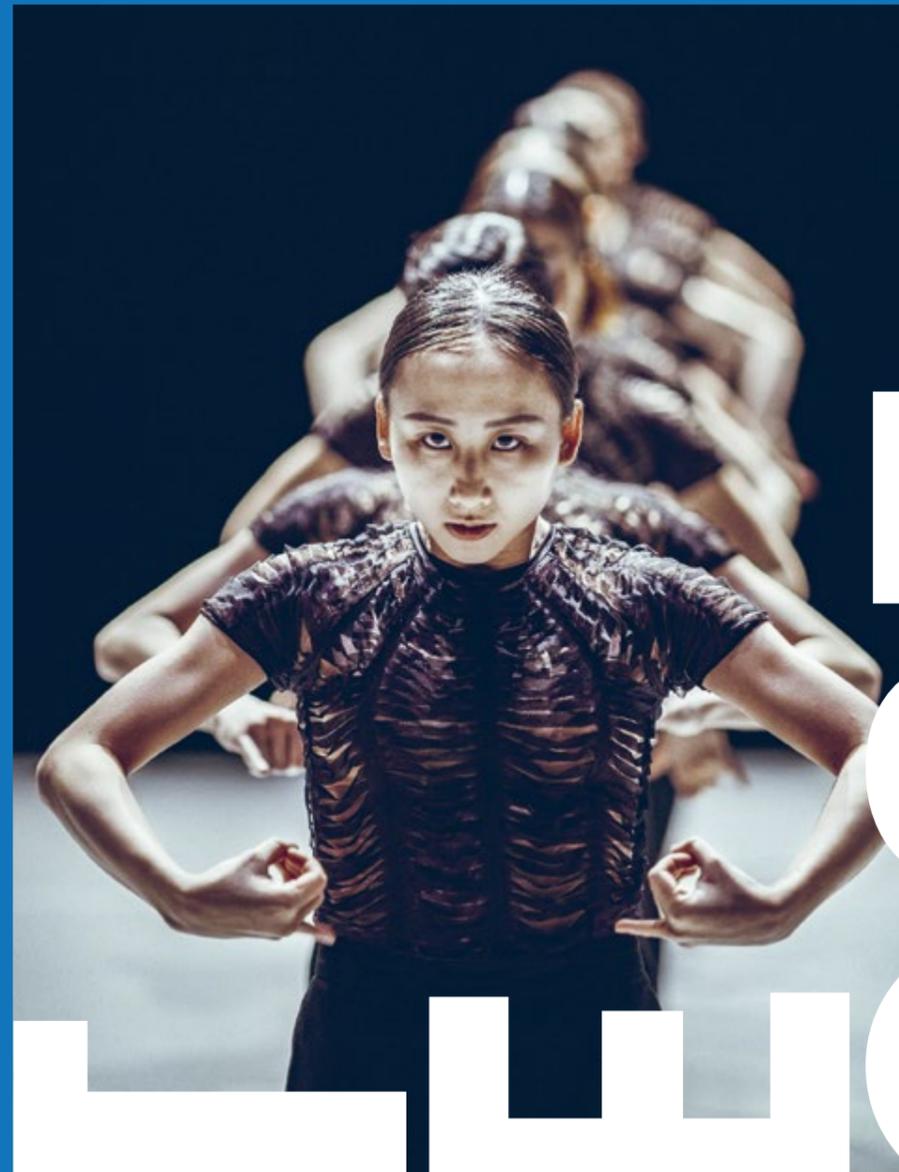
**CLARA CAROLINA
SORZANO HERNANDEZ**



**EVAN
SUPPLE**

Nederlands Dans Theater
© Rahi Rezvani

tanz
KÖLN



WESLOS

www.tanz.koeln



SCHAU
SPIEL
KÖLN

HIER SPIELEN WIR

SCHAU
SPIEL
KÖLN

DEPOT IM CARLSWERK
SCHANZENSTRASSE 6-20
51063 KÖLN-MÜLHEIM

AN UNTERSCHIEDLICHEN
ORTEN IN
DER STADT

TICKETS & ABOS

IN DEN OPERN PASSAGEN:
MO BIS FR 10-18 UHR
SA 11-18 UHR

TICKETHOTLINE:
0221-221-28400 ODER
TICKETS@BUEHNEN.KOELN

ABOHOTLINE:
0221-221-28240 ODER
ABO@BUEHNEN.KOELN

PREISE

DEPOT 1
10-39 €

DEPOT 2
17 €
PREMIEREN 22 €

GROTTE
5 €

50 % ERMÄßIGUNG IM VORVERKAUF FÜR ALLE, DIE ERMÄßIGUNGEN BEKOMMEN

(AUßER BEI PREMIEREN, GASTSPIELEN, TANZGASTSPIELEN, SONDERVERANSTALTUNGEN UND VORSTELLUNGEN IN DER GROTTE)

IMPRESSUM

HERAUSGEBER: SCHAUSPIEL KÖLN • INTENDANT: STEFAN BACHMANN • GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR: PATRICK WASSERBAUER •
REDAKTION: DRAMATURGIE, ÖFFENTLICHKEITSARBEIT, KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO • KONZEPT: HERBURG WEILAND, MÜNCHEN •
SATZ UND GESTALTUNG: ANA LUKENDA • BILDSTRECKE: IRINGÓ DEMETER • FOTOS SCHAUSPIELER*INNEN: TOMMY HETZEL •
FOTOS TÄNZER*INNEN: ANA LUKENDA • DRUCK: INPUNCTO: ASMUTH DRUCK • MEDIEN GMBH • AUFLAGE: 24.000 • REDAKTIONSSCHLUSS: 17.08.2021

DIE ALLGEMEINEN GESCHÄFTSBEDINGUNGEN DER BÜHNEN KÖLN FINDEN SIE UNTER WWW.BUEHNEN.KOELN

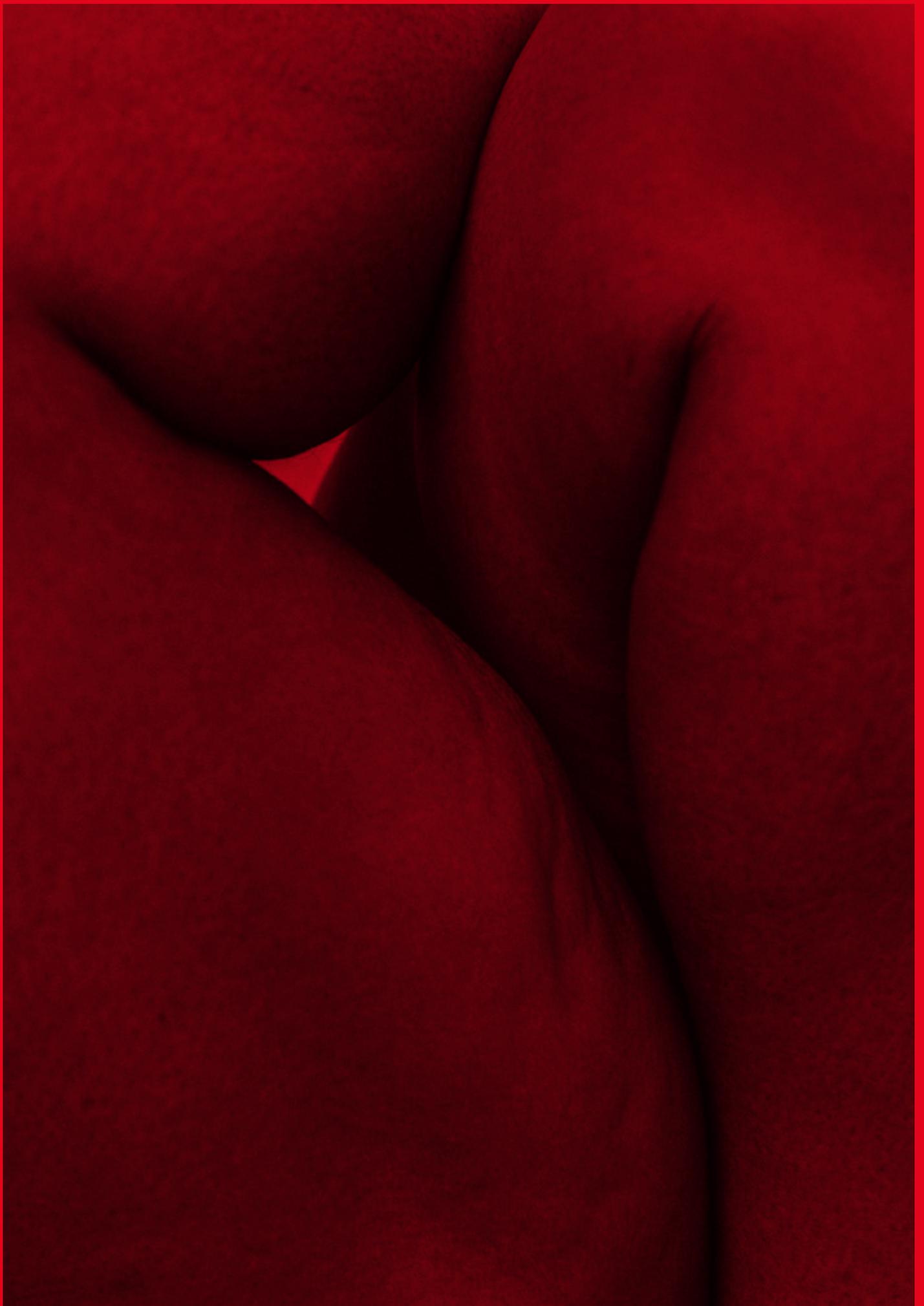
KOOPERATIONS- UND KULTURPARTNER



DAS SCHAUSPIEL WIRD GEFÖRDERT VON

EINZELNE PRODUKTIONEN WERDEN GEFÖRDERT VON





WWW.SCHAUSPIEL.KOELN