

MAR
APR
MAI
JUNI



~~HOTEL~~
SCHAUSPIELHAUS WIEN

Liebe Leser:innen, liebe Schauspielhaus-Freund:innen,

seit Oktober sind wir ein Schauspielhaus Hotel und haben bei Drucklegung dieses Magazins noch etwa vier letzte Wochen mit dieser spezifischen Raumanordnung und Programmierung vor uns. Es ist eine inspirierende und abwechslungsreiche, auch aufreibende Zeit, die wir noch gar nicht richtig verarbeiten konnten. Im Magazin lassen wir daher zuerst Künstler:innen zu Wort kommen, die wir in unsere experimentelle Setzung eingeladen hatten.

Eins ist sicher: Wir werden die einladende Atmosphäre sehr vermissen, die Offenheit über einzelne Veranstaltungen hinaus und insbesondere die vielen Betten und Möglichkeiten, sich auszuruhen und Gedanken nachzuhängen. Leider konnten wir zuletzt aufgrund der geltenden Sperrstunde die große Nachfrage nach Übernachtungen bei uns nicht erfüllen. Wir sind eben kein wirkliches Hotel, sondern irgendetwas zwischen Theater und Hotel. Gerade diesen Zwischenraum wollten wir ausloten. Der Gesetzgeber verlangt aber Eindeutigkeit und so gilt für uns immer noch das Veranstaltungsgesetz.

Aber zumindest während den Öffnungszeiten (Mi – So, 16 – 22/23 Uhr) können es sich Besucher:innen bei uns gemütlich machen. Die 15 Zimmer und der Hotelsaal – entworfen von unseren Hausausstatter:innen Giovanna Bolliger und Stephan Weber – werden noch bis 27. Februar bespielt. In der letzten Woche des Hotelbetriebs wird das gesamte Gebäude vom »mush« infiziert: Das Theaterkollektiv Hallimasch Komplex lädt dazu ein, diesen im Hotel omnipräsenten Organismus und seine eigenen Gesetzmäßigkeiten zu erforschen, zu verstehen und selbst zu erlernen.

Im März wird unser Schauspielhaus Hotel-Experiment zu Ende gehen, der Rückbau beginnen. Anlass genug, sich darüber hinaus mit Enden aller Art zu beschäftigen und sich in einem allerletzten Ensemble-Projekt in den Überresten dieser lieb gewonnenen Architektur mit THE END OF IT ALL zu konfrontieren – die Premiere des gleichnamigen Projekts ist für Samstag, den 5. März, geplant.

Mit der Frage, wie wir mit dem Ende der Welt leben können, beschäftigt sich die erste Premiere, die wir am 14. April im Schauspielhaus-Saal feiern: Die Stückentwicklung SHTF der britischen Gruppe Kandinsky nimmt die Klimakatastrophe in den Fokus. Dass man momentan in unseren Büros Englisch als Arbeitssprache überdurchschnittlich oft hört – was sich auch in diesem Magazin niederschlägt – liegt nicht nur an den Künstler:innen aus London. Die letzte Inszenierung dieser Spielzeit feiern wir in Kooperation mit den Wiener Festwochen am 30. Mai: WE HAD A LOT OF BELLS, ein Projekt von und mit dem australischen Performer, Sänger und Theatermacher Damian Rebgetz.

Wir stecken derzeit mitten in unseren Programmen zur Förderung junger Autor:innen. Die Auswahlprozesse zum Publikums- und Jurypreis des Hans-Gratzer-Stipendiums 2022 stehen vor der Tür. Außerdem arbeitet das Text-Regie-Tandem Mehdi Moradpour und Rieke Süßkow an einer szenischen Lesung im Rahmen der StückeWerkstatt, die auf den Mülheimer Theatertagen »Stücke 2022« präsentiert und auch hier am Schauspielhaus gezeigt werden wird.

Im letzten Jahr wurde Ewe Benbeneks TRAGÖDIENBASTARD mit dem renommierten Mülheimer Dramatikpreis ausgezeichnet – das Gastspiel in Mülheim an der Ruhr wird dieses Jahr nachgeholt. Und unsere Inszenierung von Anna Neatas OXYTOCIN BABY wurde zum Heidelberger Stückemarkt 2022 eingeladen. Wir freuen uns zusammen mit den künstlerischen Teams sehr über diese Erfolge und Einladungen!

Bis bald im Schauspielhaus Hotel,

Tomas Schweigen
Künstlerischer Leiter &
Geschäftsführer

Lucie Ortman
Leitende Dramaturgin

INHALTSVERZEICHNIS

Spielplan Februar–Juni S. 4–5

THE END OF IT ALL S. 6

Künstler:innengespräch zum Schauspielhaus Hotel S. 7–10

MILENA MICHALEK

»Die Krise braucht Raum« S. 11

5 Fragen an Francis Seeck S. 12

LUISE MEIER

Zimmer für Monteur:innen neuer Beziehungsformen –
Bauprobe eines Umbaus des »Alltagstheaters« S. 13

Momentaufnahmen Schauspielhaus Hotel S. 14–15

SHTF S. 16

Chat between London and Vienna S. 17–18

ELKE KRASNY

»At a Loss: Ecological Grief, Ethics of Finitude, Planetary Mourning« S. 19

WE HAD A LOT OF BELLS S. 20

In Conversation with Damian Rebgetz S. 21

IVNA ŽIC

Hans-Gratzer-Stipendium 22 S. 22

MEHDI MORADPOUR

Mülheimer Stückewerkstatt S. 23

Rückblick S. 27

THE END OF IT ALL S. 28

PREMIEREN IM HOTEL BIS MITTE MÄRZ

HOTELBETRIEB UND ZIMMERBESPIELUNGEN NUR NOCH BIS EINSCHLIESSLICH 27.02.

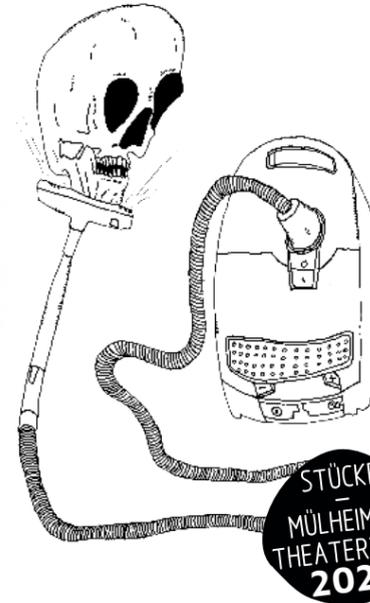


MUSHED ROOMS
ein immersives Theaterprojekt
von und mit Hallimasch Komplex
URAUFFÜHRUNG
ab 24.02.



THE END OF IT ALL
ein Projekt von Tomas Schweigen & Ensemble
URAUFFÜHRUNG
Regie Tomas Schweigen
ab 05.03.

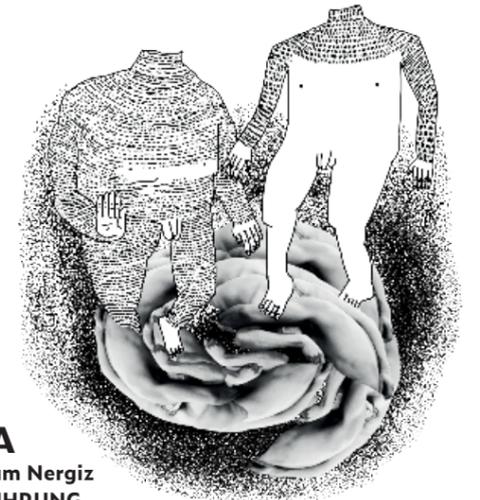
WEITER IM PROGRAMM



TRAGÖDIENBASTARD
von Ewe Benbenek
URAUFFÜHRUNG
Regie Florian Fischer

NOMINIERT
FÜR DEN
NESTROY-Preis
2021

STÜCKE
MÜLHEIMER
THEATERTAGE
2021



COMA
von Mazlum Nergiz
URAUFFÜHRUNG
Regie Marcel Schwald, Choreografie Johanna Heusser

IM SCHAUSPIELHAUS AB APRIL



SHTF
von Kandinsky
URAUFFÜHRUNG
Regie James Yeatman
ab 14.04.

Koproduktion mit Kandinsky Theatre Company

WE HAD A LOT OF BELLS

Regie, Text & Musik Damian Rebgetz
URAUFFÜHRUNG
ab 30.05.

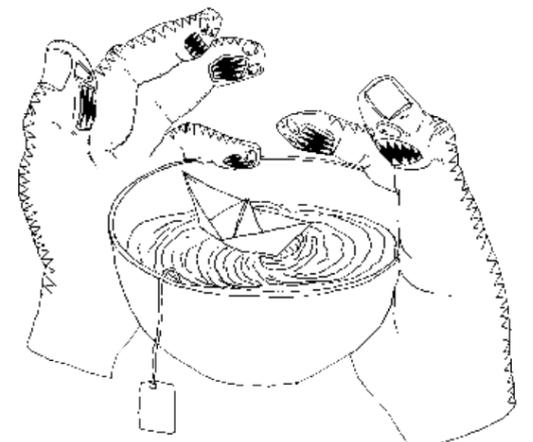
Koproduktion mit den
Wiener Festwochen



OXYTOCIN BABY
von Anna Neata
URAUFFÜHRUNG
Regie Rieke Süßkow

PRAGER THEATERFESTIVAL
DEUTSCHER SPRACHE
2021

HEIDELBERGER
STÜCKEMARKT
2022



DIE ODYSSEE
Konzept, Regie, Bühne & Kostüme
Jakob Engel & Jan Philipp Stange
URAUFFÜHRUNG

THE END OF IT ALL



ein Projekt von **Tomas Schweigen & Ensemble**
URAUFFÜHRUNG

Mit
Sebastian Schindegger & Ensemble

Regie **Tomas Schweigen**
Bühne **Stephan Weber**
Kostüme **Giovanna Bolliger**
Dramaturgie **Andreas Fleck**

Premiere am **05.03.2022**

Die letzten Künstler:innen und Gäste sind ausgezogen aus dem Schauspielhaus Hotel, der Abbau hat bereits begonnen. In einigen der verlassenen Zimmer flimmern noch letzte Video-Installationen einsam vor sich hin, durch die leeren Flure hallt der Endlos-Loop einer letzten Playlist aus dem verlassenen Radiostudio.

Im Saal wartet Sebastian Schindegger auf Publikum und auf seinen Auftritt. Er hat die verantwortungsvolle und zugleich unmögliche Aufgabe, eine allerletzte Vorstellung zu spielen – in diesem Raum, an diesem Tag und überhaupt. Um »das Ende von allem« soll es gehen und dieses gleichzeitig einläuten. Ein »Danach« wird es nämlich nicht geben. Diese allerletzte Vorstellung ist der letzte gemeinsame Moment vor dem absoluten Nichts. Das Ende dieser Performance ist zugleich ein globales, universales – danach wird alles bereits unwiderruflich zu Ende gegangen sein.

Wie können und wollen wir uns ein absolutes Ende vorstellen? Und welche Auswirkung hat das Denken des Unvorstellbaren auf unser Leben, auf unsere letzten gemeinsamen Minuten? Begreifen wir es als Ende mit Schrecken? Oder liegt nicht vielleicht auch etwas Tröstliches in der Vorstellung einer finalen und kollektiven Auflösung aller Dinge, allen Denkens und allen Seins?



Die Schauspielerin Clara Liepsch moderiert ihre eigene Sendung »Hotel aktuell« im Radiostudio des Schauspielhaus Hotels.

Clara Liepsch: Willkommen zum heutigen Frühstücksgespräch! Ich wurde von der Dramaturgie gebeten, die Moderation zu übernehmen und habe mich sehr darüber gefreut. Meine erste Frage an euch ist: Was hat euch an der Referenz Hotel interessiert?

Arthur Romanowski: Mich hat das Thema Service und die prekäre Arbeit, auf der ein Hotel basiert, von Anfang an beschäftigt. Mein Ausgangspunkt waren Wortspielereien mit den Begriffen Lobby – Lobbyismus. Ich wollte die Verbindungen von Korruption und Reinigung erforschen.

Evy Schubert: Mich hat interessiert, dass ein Hotel temporäre, übergehende, vielleicht auch gar nicht existierende Orte symbolisieren kann. Ich möchte mit den Erwartungen und Sehnsuchtsverheißungen spielen, damit, was so ein Ort beherbergen könnte.

Jacob Bussmann: Ich habe mir die Frage gestellt, was für unterschiedliche Menschen in diesen Zimmern wohnen und was für Spuren sie hinterlassen. Solche Spuren werden ja immer fein säuberlich entfernt. Aber was bleibt trotzdem?

Rieke Süßkow: Uns hat beschäftigt, was es überhaupt heißt, irgendwo Gäst:in zu sein und inwiefern es was mit Regeln und Konventionen zu tun hat. Wir wollten das Thema der Anpassung oder Fremdheit untersuchen und was passiert, wenn sich diese Regeln umdrehen oder nicht die sind, die man normalerweise von einem Hotel kennt.

Rosa Anschütz: Die ersten Assoziationen von mir und meiner Schwester Lili

Anschütz waren sehr visuelle Aspekte von Hotels. Es gibt ja ganz unterschiedliche, von Low-Budget-Etablissements bis hin zu Grand Hotels. Schon bevor wir wussten, wie das Schauspielhaus Hotel aussehen und eingerichtet sein würde, hatten wir die Vorstellung von einem Raum, der sich für Performances eignet, aber auch wie ein Zuhause anfühlen kann. Ein sicherer Ort, an dem sich durch Tür-Auf- und Tür-Zumachen die Grenzen verändern. Wir haben uns für das Verhältnis von öffentlich und privat interessiert.

Clara: Da möchte ich gern anknüpfen, Rosa. Ihr habt euch mit der Figur der Diva befasst und mit den wiederholten Besuchen des fiktiven Charakters Kimberly Clark, den du verkörpert hast, die Setzung des Hotels konsequent aufgegriffen. Wie ist denn eigentlich das Divenleben?

Rosa: Es war bisher sehr süß. Die Diva hat viele Süßigkeiten zugeschickt bekommen. Es ist viel von außen eingebracht worden, das den Charakter bestärkt hat. Personen aus dem Schauspielhaus-Team oder andere partizipierende Künstler:innen haben das mitgestaltet. Um das weiter aufblühen zu lassen, möchte ich mir für meinen nächsten Besuch ein reges Hotel vorstellen, ein Etablissement, wo viel Betrieb ist.

Clara: Einmal haben wir uns nach einem Divenbesuch im USUS getroffen und du meintest, es waren nicht so viele Gäst:innen da, deshalb hast du dich zurückgezogen und einen Brief geschrieben. Ich fand das überraschend, weil man sich bei einer Diva vorstellt, dass sie im Rampenlicht

steht. Inwieweit hat dich dagegen das Zurückziehen und vielleicht auch die Verweigerung gereizt?

Rosa: Ich habe bei den ersten Besuchen eine Perücke getragen; das war sehr nah an einer klischierten Vorstellung einer Diva. Bei späteren Besuchen entwickelte sie sich davon weg. Ich finde es bei Schauspieler:innen oder Performer:innen toll, wenn sie körperlich richtig da sind. Ich bin das aber weniger gewohnt und wollte mich manchmal zurückziehen – und das ging bei dieser Raumanordnung auch gut. Als ich den Brief geschrieben habe, habe ich die Tür trotzdem offengelassen, weil ich das Gefühl hatte, ich sollte bei meinem Besuch etwas zeigen. Das letzte Mal habe ich ein anderes Format gefunden, mit dem ich mich sehr wohl gefühlt habe, ein Live-Streaming auf Instagram, auf das wir ursprünglich wegen des Lock-downs gekommen waren. Dass die Tür zu ist, aber man trotzdem rausstrahlt, finde ich super.

Clara: Ich finde die Frage, inwieweit unser Hotel ein Rückzugsort ist und für wen es das wann sein darf sehr spannend. Letztens habe ich einen Mittagsschlaf in einem der Hotelzimmer gemacht. Jacob, du kommst im Januar ins Hotel, um dich mit dem Thema Schlaf auseinanderzusetzen?

Jacob: Die Funktion eines Hotels ist es, einen Ort zu schaffen, an dem Menschen schlafen können. Ich hätte sehr gern ein Konzert für schlafendes Publikum gemacht. Es sieht so aus, als ob es mit der derzeitigen Sperrstunde nicht realisierbar ist, aber es wäre im Hotel eine tolle Möglichkeit gewesen, diese Schwelle zwischen Wachsein und Schlafen zu bespielen. Das Thema von Ruhe und Unruhe beschäftigt mich gerade sehr und auch, dass Hotels oft versuchen, ein neutrales Zuhause zu bauen. Im Sigmund Freud Museum, um die Ecke vom Schauspielhaus, hängt in einem Raum die Notiz an der Wand, dass in diesem Zimmer wahrscheinlich viele der Träume geträumt wurden, die Freud in der Traumdeutung beschrieben und analysiert hat. Es war spannend, darüber nachzudenken, dass Freuds Träume in diesem Zimmer passiert sind und was sie mit diesem leeren Zimmer heute noch zu tun haben. In der Psychoanalyse diente die Traumdeutung dazu, das wache Subjekt zu stärken, und auch im Alltag gelten Schlafen und Träumen als Vorgänge der Erholung und des Fitwerdens. Aber Träumen ist oft unheimlich und könnte viel treffender als Erfahrung der Vielfältigkeit oder Auflösung einer Ich-Position beschrieben werden: Vielleicht ist gar nicht so klar, was das in den Träumen eigentlich für ein Ich

ist. Vielleicht eröffnet das Träumen uns eine Möglichkeit, verflochten zu sein mit Zusammenhängen, die wir nicht kontrollieren und die uns nicht gehören. Und trotzdem sind Freud und alle Traumforscher:innen immer darauf angewiesen, dass die Menschen erzählen, was sie geträumt haben, weil es keinen anderen Zugang dazu gibt. Im Hotel möchte ich versuchen, diesem Komplex von Einschlafen, Loslassen, Träumen und Erzählen eine Form zu geben.

Clara: Das Thema Träume hatten wir im Hotel inhaltlich bereits zu Gast. Arthur, du hast dich in deinem Rechercheprojekt mit »gefährlichen Träumen« und mit dem Hotel als dienstleistungsgebendem Ort auseinandergesetzt. Was interessiert dich an diesem Tätigkeitsfeld im Kontext einer Hotelinstallation, die innerhalb eines Theaterbetriebs stattfindet?

Arthur: Das Projekt ging von der politischen Lage Österreichs aus, einer Regierung, die versucht, sich sehr sauber darzustellen, die sich als Reinigungskraft des Landes begreift. Es ist auffällig, dass vor allem rechtspopulistische oder autoritäre Regierungen mit diesem Image des Aufräumens und Reinigens arbeiten und darüber auch definieren, was der Schmutz ist. Ich denke, dass das ein gefährlicher Traum ist. Um eine Art Gegenstimme zu erzählen, sollte es im Projekt ganz konkret um Reinigungskräfte gehen. Das tatsächliche Saubermachen ist ein Arbeitsfeld, das ausgelagert wird. Es ist eine Tätigkeit, die die Bevölkerung zu einem großen Anteil nicht machen will. Ich habe am Schauspielhaus die Reinigungskraft Marta kennengelernt, die schon vor dem Hotel-Projekt im Theater gearbeitet hat. Ich hatte ihre Erlaubnis, sie zu filmen und bin ihr durchs Haus gefolgt. Was kann man in den Stunden von sechs bis neun Uhr über das Theater als Arbeitsplatz erfahren? Ich habe dadurch den Raum neu kennengelernt. Es gab diese vereinbarte, klare Stille und ich habe mir wie ein Kind in einer fremden Wohnung jede Ecke neu angeschaut.

Clara: Neben dem Sichtbarmachen von Arbeitsprozessen hast du in der Hotel-Setzung zugleich deine eigenen Arbeitsprozesse dem Publikum zugänglich gemacht. Wie war das für dich?

Arthur: Mein erster Impuls war, die Zimmertür so weit offen wie möglich zu lassen, weil es keine Rückzugsorte im eigentlichen Sinne gab. Wenn das Theater geöffnet war, waren die Kameras plötzlich auf der Hinterbühne. Wir haben das Hotelzimmer als Fernsehzimmer genutzt und gemeinsam das

Ibiza-Video angeschaut, haben dabei Wodka, Sushi und Red Bull konsumiert. Wir haben uns angeschaut, wie jemand in seiner Finca sitzt und über Österreich verhandelt. Einmal haben wir mit dem Team auch selbst das Schauspielhaus geputzt, sind durch die Büroräume gegangen, haben gefragt: »Dürfen wir kurz?«, und somit auch noch die Hinter-Hinterbühne ins Bild gebracht.

Clara: Ich würde diese Frage gerne noch mal an alle richten: Im Schauspielhaus Hotel treffen permanent unterschiedliche Künstler:innen und Besucher:innen aufeinander, niemand verfügt allein über den Raum, es gibt ein Bühnenbild, eine gemeinsame »Hausordnung«. Die künstlerischen Prozesse verlaufen parallel zueinander, sollen beziehungsweise können sich gegenseitig inspirieren und verbinden. Wie habt ihr diesen Prozess in euren Teams, aber auch mit dem Publikum wahrgenommen?

Rieke: Wir waren mit dem Hallimasch Komplex das erste Mal am Eröffnungswochenende da. Das Hotel war erst im letzten Moment fertig geworden, einige der Mitarbeiter:innen hatten noch die Teppichreste unter den Fingernägeln, man hat eine richtige Aufregung in diesem Raum gespürt. Die Zuschauer:innen waren so: »Okay, was passiert jetzt hier?«, und wir als Performer:innen waren so: »Okay, was machen wir jetzt? Was wird hier stattfinden?« Im Nachhinein fand ich genau diesen Moment interessant: das sich gegenseitig lauernd Beobachten. Das Hotel ist wie ein Panoptikum. An manchen Stellen ist man völlig abgeschottet und versteckt, an anderen ist man von allen Seiten sichtbar, ohne dass man weiß, dass man beobachtet wird. Dort zu proben ist zunächst ein sensibler und ungewohnter Vorgang. Je nachdem wer da war, welche Künstler:innen, aber auch welche und wie viele Zuschauer:innen, wurde neu ausgehandelt, welches Verhältnis untereinander herrscht, welche Bewegung oder Dynamik in diesen Räumen stattfindet. Ich glaube, genau das hat sich das Schauspielhaus-Team vorgestellt: ein Aushandeln zwischen Gäst:innen und Performer:innen und der Grenzen zwischen unterschiedlichen künstlerischen Arbeiten.

Clara: Ich hatte mal eine Vorstellung und zwei Leute kamen aus dem Zimmer oben auf dem Balkon, haben sich Wein geholt und mir dann zugeschaut. Und sie meinten später, sie fanden es super, aber sie wussten gar nicht, dass es an dem Abend eine Theatervorstellung gab. Sie hatten einfach das Zimmer gebucht und dann Geräusche gehört und dachten, sie gehen mal raus. Danach haben wir noch was

zusammen getrunken. Kommen sich Performer:innen und Zuschauer:innen im Hotel viel näher als bei einem regulären Theaterabend?

Rieke: Durch die erweiterten Öffnungszeiten und das neue Ticketsystem wusste man nie, wie viele Leute kommen würden. An Nachmittagen war manchmal kaum eine hauserne Person da und man hatte zwischendurch das Gefühl, man ist auf der Probephase oder in einem Wohnzimmer und hat vergessen, dass alles in einer Öffentlichkeit stattfindet, weil das Hotel so eine gemütliche Atmosphäre hat. Ich erinnere mich, wie ich mit Mehdi Moradpour im Hotel ein Arbeitstreffen hatte und wir als Recherche Playlistation gespielt haben. Das Zimmer war kurz offen und dann komme ich zurück und plötzlich liegt da ein knutsches Pärchen auf dem Bett. Ich wusste nicht, wohin mit mir und bin dann einfach mit denen da rumgesessen und habe sie gefragt, ob sie mir helfen wollen, die Playstation einzurichten. Ich glaube, die beiden haben gehofft, dass ich gehe, sodass sie wieder allein sein können. Das war ein lustiger Moment, in dem sich die Frage gestellt hat: Wer performt? Wer hat hier eigentlich die Souveränität?

Clara: Rosa, wie hast du diese Verschiebung von privat und öffentlich wahrgenommen und konntest du für dich etwas daraus ziehen?

Rosa: Ich bin jemand, der sehr viel Wert auf Grenzen legt. Ich habe gelernt, ein Format zu finden, mit dem es möglich ist, leichter in die Rolle der Diva zu schlüpfen. Und dann fand ich es schön, eine Zuschauer:innenschaft zu haben. Das Zimmer hat nicht den Raum einer Bühne eröffnet. Ich saß mit meinem Harmonium immer am Tisch und mit dem Rücken zum Publikum. Ein Hotelzimmer ist für mich nicht der Ort, wo ich mich austauschen will, da will ich mich eher zurückziehen.

Clara: Dieses Spannungsverhältnis zwischen Vereinzelung und Versammlung ist etwas, das in deinem Projekt, Evy, mit der Internetrecherche von Urlaubsorten eine Rolle spielen könnte, oder?

Evy: Ja, das schwingt mit. In »Priscilla 25« spielen wir mit der Werbung für Hotelzimmer und Feriendomizile. Mir geht es um die Benutzeroberfläche im Internet, auf Seiten wie Airbnb oder Booking.com, wo wir mit Sehnsuchtsbildern konfrontiert werden und mit der Aufgabe, den perfekten Urlaubsort zu finden. Wenn man keinen Ad-Blocker hat, kommen noch tausende Pop-ups dazu. Mit dem Wust dieser Internetoberfläche konfrontiert zu sein, kann

zu einer Vereinsamung führen, die bei vielen durch die Pandemie sicherlich größer geworden ist, weil man sich vor den Bildschirm zurückgezogen hat, fast wie eine Beschäftigungstherapie. Ich finde spannend, dass in diesen knapp zwei Jahren, die hinter uns liegen, kaum eine Reise- und Dienstleistungsgesellschaft ihr Urlaubsangebot eingestellt hat. Das ZEIT-Reisemagazin wurde immer noch rausgegeben, man konnte die absurdesten Reisen buchen, während zugleich klar war, dass das aktuell überhaupt nicht geht. Wenn man auf Airbnb Unterkünfte in Ländern sucht, die nicht englischsprachig sind, dann finden sich da oft sehr fehlerhafte Beschreibungen. Als Übersetzungen ergeben die Texte teilweise überhaupt keinen Sinn. Diese Fehlerhaftigkeit in der Beschreibung von etwas, das Perfektion oder Optimierung versprechen soll, finde ich einen sehr zeitgenössischen Spiegel. Für die Umsetzung reizt mich das Gänge-System des Schauspielhaus Hotels, wenn man da durchgeht und im Kopf diese endlos vielen Beschreibungen von Airbnb hat.

Clara: Evy, wie empfindest du die Öffentlichkeit von Arbeits- und Probenprozessen?

Evy: Mich stört das eigentlich nicht, wenn jemand zuschaut, weil ich das eh gar nicht mehr mitbekomme, wenn ich an einer Sache dran bin. Bei der Wiederaufnahme von »Am Ball« hatten wir nur ein paar Probenstage vor Ort im Hotel. Teilweise war es dann doch nervig, wenn man von woanders Sachen gehört hat. Das war in dem Moment nicht inspirierend. Ich schätze es, dass man die Zuschauer:innenschaft lassen kann oder es sich im besten Fall in einen Austausch bewegt, aber auch aus Respekt den Schauspieler:innen gegenüber ist es cool, wenn nicht so viel gestört wird.

Arthur: Ich finde, der Aspekt der Öffentlichkeit sollte viel zentraler für das Theater sein, weil es sich um öffentliche Gelder handelt. Der Raum gehört uns nicht, er gehört der Stadt. In der DDR war bis in die 1990er Jahre am Berliner Ensemble ein Großteil der Proben öffentlich. Das war Teil des Bildungssystems – ein Regiestudium ist ja eine relativ neue Form – dass man sich durch das Anschauen von künstlerischen Prozessen selbst ausbildet. Damit kann ich viel anfangen. Und dann gibt es die Architektur, die Sachen ermöglicht. Bühne und Publikumsraum sind klar definiert und bringen Regeln mit sich. Das sind Sachen, die sich historisch entwickelt haben. Dies ist im Schauspielhaus Hotel aufgelöst worden. Ich kann an dem Ort schlafen und tun, was ich will. Ich kann rumknut-

schen, vielleicht sind auch schon Kinder gezeugt worden, das wissen wir nicht. Auf eine Art ist das eine Privatisierung, wo auf einmal Dinge verhandelt werden müssen: Ist das jetzt mein Raum? Kann ich jetzt hier proben? Wie laut darf ich sein, ohne die anderen zu stören? Das fordert Mehrarbeit, die man vorher gar nicht auf dem Schirm hatte. Man merkt: Für einen Film brauche ich Ruhe, für eine Arbeit mit Publikum brauche ich Publikum, und so weiter.

Clara: Jacob, wie hast du diesen geteilten und durchlässigen Raum wahrgenommen bei deinen Konzerten?

Jacob: Ich mag als Performer offene Situationen, wo ich Zuschauer:innen irgendwo anders »abholen« muss und ich bin immer neugierig, was passiert. Daher fand ich das unproblematisch. Es gab eine Show von mir, wo die Leute mitten im Saal waren und ich in dem Moment aber noch oben auf dem Balkon. Ich wusste, ich steige jetzt gleich diese Leiter runter und die werden merken, sie sind mittendrin. Ich finde diese Frage nach Öffnung und Abgrenzung sehr interessant. Der Ort, an dem für mich das durchgestrichene Theater als Hotel am besten funktioniert, ist dieser Gang mit den zwei Zimmertüren, die nicht aufgehen, weil sie direkt in den Saal führen würden. An diesen geschlossenen Türen entstehen Räume, die gibt es einfach überhaupt nicht, und trotzdem ist dieser Flur so überzeugend.

Clara: Rieke, in eurem Projekt habt ihr einen Theaterabend entwickelt, der durch die gesamte Architektur des Hotels führt. Was hat euch daran interessiert?

Rieke: Ich hatte von Anfang an Lust, die Architektur des Hotels als eine Art Regel zu benutzen. Wie schafft man es, mit so einer Architektur automatisch andere Regeln zu erschaffen? Ich habe gemerkt, dass die Dynamik der Körper im Raum immer wieder neue Aufforderungen schafft. Jacobs Beschreibung von den Türen ist wunderschön. Ich bin auch jedes Mal daran vorbeigelaufen und dachte: »Ach ja, das sind die zwei Räume, die es nicht gibt.« Es ist ein bezeichnender Ort für diese Vermischung der verschiedenen Formen von Fiktion und Realismus. Das eine ist Kulisse und das andere sind Türen, wo Leute wirklich dahinter schlafen. Die bezahlen genauso Geld dafür, wie wenn sie in ein normales Hotelzimmer einchecken würden. Ich fand es sehr inspirierend, mit dieser Architektur umzugehen, die Giovanna Bolliger und Stephan Weber in das Schauspielhaus reingesetzt haben – und damit eine neue Fiktion in einen Raum der Fiktion.



Arthur Romanowski
Autor, Performer & Regisseur



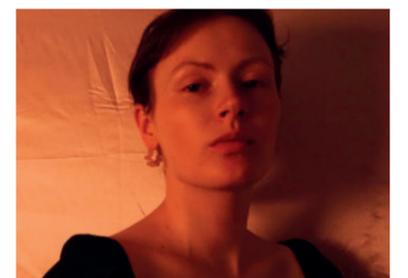
Evy Schubert
Regisseurin & Videokünstlerin



Jacob Bussmann
Musiker & Performer



Rieke Süßkow
Regisseurin & Mitglied des Theaterkollektivs Hallimasch Komplex



Rosa Anschütz
Transmediale Künstlerin

Clara: Inwiefern hat die Pandemie, das ständige Auf-Zu-Auf-Zu des Theaters, euch in der Arbeit beschäftigt oder beeinflusst?

Evy: Es verlangt eine Flexibilität, auf den momentanen Zustand zu reagieren. Man muss laufend prüfen, was möglich ist und wie man etwas künstlerisch umwandeln kann. Ich habe das Hotel-Format immer so verstanden, dass man erforscht, was neue alternative Theaterformen sein könnten.

Rieke: Zuerst habe ich gedacht: Was für ein Risiko, so ein Projekt zu starten, wenn man nicht weiß, wie die Lage mit Corona sein wird. Weil die Regeln zur Eindämmung der Pandemie dieser immersiven Form widersprechen. In Deutschland galten zum Teil sehr strenge Abstandsregeln. Solche Regularien haben sehr statische Stücke hervorgebracht: Schauspieler:innen stehen auf der Bühne und sprechen alle nach vorne oder haben Plexiglasscheiben zwischeneinander. Daher finde ich es sehr mutig und gut, dass die Konsequenz des Schauspielhaus-Teams nicht war, doch den regulären Spielbetrieb aufzunehmen und dass in so einer Zeit diese Hotel-Setzung realisiert wurde. Und das Schöne ist: Sie funktioniert auch mit wenigen Zuschauer:innen.

Arthur: Mich beschäftigt sehr die Ambivalenz des Privilegs, in der Pandemie weiterarbeiten zu können. Denn es bleibt ja trotzdem Arbeit und bedeutet oft Mehrarbeit. Es ist in diesen zwei Jahren mehr Arbeit entstanden, obwohl oft alles stillsteht. Bestimmte Aspekte von Selbstausschüttung oder von kreativen Prozessen, die anstrengend sein können, haben sich verstärkt, so wie sich in vielen gesellschaftlichen Bereichen Problematiken verschärft haben.

Rieke: Ich fände es spannend, euch Dramaturginnen Fragen zu stellen. Wie war das für euch? Was hat sich erfüllt oder was hat euch enttäuscht?

Lilly: Ich habe mich aus Dramaturgie-Perspektive bei vielem, was ihr gesagt habt, wiedergefunden. Zum Beispiel in Hinblick auf den Mehraufwand an Organisation und Ressourcenplanung, denn wir haben und hatten ein großes Arbeitspensum zu bewältigen und viele Aufgaben, die eigentlich außerhalb unseres Kompetenzbereichs liegen. Auch für das Schauspielhaus-Team gab es eine große Unbekannte bei dem Projekt, denn seitens des Hauses war ja eine gewisse Kontrollabgabe beabsichtigt. Die hat sich einerseits eingestellt, andererseits stößt man darauf, dass Kontrolle abzugeben auch nicht einfach so gelingt.

Lucie: Genau. Wir haben mehr gearbeitet und anders gearbeitet. Wir mussten in der Vorbereitung vieles ins Unbekannte hineindenken und planen, denn das Bühnenbild, die räumliche Setzung war erst am Eröffnungstag fertig. Daher kannten wir auch ihre Problematiken vorher nicht, wie beispielsweise die sehr hellhörige Architektur. Für mich war die Parallelität von Dingen herausfordernd, dass man fünf kleinere Projekte gleichzeitig betreut und die kommunikative Arbeit, dass man wöchentlich neue Gäst:innen hat, auf die man sich einstellen muss oder möchte.

Lilly: Ich finde das Thema der Gleichzeitigkeit zentral und ambivalent. Einerseits fand ich es schön, dass so viele verschiedene Kolleg:innen und Teams mit verschiedenen Agenden in allen Winkeln des Hotels unterwegs waren. Es war toll, die Begegnung und das Zusammenspiel von verschiedenen Projekten und Künstler:innen zu beobachten und mitzuerleben. Gleichzeitig mache ich aber auch die Erfahrung, im Hotel völlig aneinander vorbeizurutschen, obwohl man am gleichen Ort arbeitet.

Lucie: Das hängt auch damit zusammen, dass man trotzdem einen Produktionsdruck hat. Ich hatte oft das Gefühl, es sind zu wenig Künstler:innen parallel in den Zimmern, um den Effekt eines gefüllten Hotels zu ermöglichen, den Rosa beschrieben hat. Ich fand die Rückmeldung spannend, dass Leute das Hotel eher als Ausstellung begreifen, wenn sie an Tagen kommen, an denen überhaupt keine Live-Performer:in da ist.

Jacob: Man stößt auf die Paradoxien von solchen Service-Orten wie einem Hotel und auf die Fragen: Wer schafft eigentlich diesen Ort? Gibt es einen Ruhetag und wer darf den haben?

Lucie: Ich finde die Frage interessant, inwieweit man liefern muss, also inwieweit Theater als Kunstbereich so einen Servicegedanken hat. Müssen wir den Besucher:innen eine gute Zeit bieten und wer ist dafür verantwortlich? Wir haben während der Schließungen diese flüchtigen, spontanen Begegnungen vermisst, die Theater auch als gemeinschaftlichen Ort ausmachen. Und zeitgleich ist das ein Druck, für Besucher:innen, die mit einer Erwartungs- und Konsumhaltung kommen, eine Stimmung zu schaffen, weil das Hotel eben keine Ausstellung ist und von allein funktioniert.

Arthur: Den Aspekt des Produktionsdrucks finde ich spannend, weil es ein Experiment ist, einen Ort anders zu ge-

stalten, aber man dadurch nicht unbedingt selbst verändert ist. Man befindet sich selbst in Logiken, die dem Prinzip der Aufführung oder Premiere folgen und das ändert sich nicht von einem Tag auf den anderen. Das sind Strukturelemente und Mechanismen, die auch einen Sinn haben, weil sie einen Alltag ermöglichen. Ein Experiment ist immer eine Ausnahme von diesem Alltag, also eine Neustrukturierung, die Zeit und Platz braucht, damit man begreift: Ich muss mich gar nicht so stressen, denn das ist keine Premiere. Oder: Ich darf auch scheitern.

Evy: Ich begreife *work in progress* trotzdem als Form, in der ich mein Maximum ausreize. An der Haltung ändert sich für mich nichts, ob da nun tausend Leute zugucken oder nur eine Person. Ich finde es wichtig, den künstlerischen Anspruch mitzunehmen, egal, was die pandemischen oder strukturellen Umstände sind.

Rieke: Mit der Frage des künstlerischen Anspruchs habe ich mich auch abgekämpft. Und ich habe gemerkt: Es geht hier nicht so sehr um das Ergebnis, sondern um den Prozess. Ich muss loslassen und akzeptieren, dass es gerade so ist, wie es ist. Ich habe in anderen Projekten einen großen Kontrollzwang und für mich war es lehrreich auszuhalten, dass da Leute mit einer Erwartung kommen und ich diese Erwartung aber nicht unbedingt erfüllen kann. In dem Moment ist die Grenze zwischen künstlerischem Anspruch und Forschung verschwommen. Ich weiß gar nicht, ob das, was ich im Hotel gemacht habe, ein künstlerisches Ergebnis war oder ob das mehr mit Forschung und der Frage zu tun hatte, wie wir arbeiten wollen.

Clara: Vielen Dank für das spannende Gespräch.

Die Krise braucht Raum

In Thomas Braschs Novelle »Mädchenmörder Brunke« trennt sich ein Paar, weil es zu unterschiedliche Vorstellungen vom gemeinsamen Wohnen hat: Sie möchte einen gläsernen Turm, er ein dunkles Labyrinth. Zwei Persionen, die offensichtlich nicht kompatibel sind. So idealtypisch sind die Sphären des Öffentlichen und Privaten natürlich schon längst nicht mehr voneinander abgrenzbar. Vielleicht liegt darin der Grund, warum ich Clara, der rasenden Reporterin, im Hotelradio während der Proben zu »Bataillon« auf die Frage, was ich mit einem Hotel assoziiere, antwortete: altmodisch. Hotels behaupten einen Kreuzungsort von Privatem und Öffentlichem in einer Zeit, da diese beiden Begriffe schon so verschmolzen scheinen, dass sie eigentlich nicht mehr kreuzbar sind.

Ein Theater ist ein Ort der Öffentlichkeit. Nicht nur darf jede:r rein, auch das Ereignis der Aufführung ist dadurch definiert, dass es betrachtet wird, ist angewiesen auf die Mindestens-eine-Person, die die Rolle der Öffentlichkeit spielt. Gleichzeitig ist der Weg zur Aufführung aber auch etwas zutiefst Intimes. Auf der Theaterprobe kann das Private an der Person sich transzendieren, im Spiel wird sich der Ichs entledigt. Hier ist, was die Privatperson im bürgerlichen Staat charakterisiert (Eheperson/geschlechtliche Person/dies oder das konsumierende Person/duschende Person/urlaubende Person), variierbar, behauptbar und negierbar. Dieser Prozess hat mit Mut und gelebter Freiheit zu tun. Außer-sich zu kommen bedeutet immer auch einen Gesichtsverlust, nicht nur vonseiten der Spielenden. Auf Proben werden halbgare Dinge gesagt, Bescheuertes wird ausprobiert, Ungeahntes entdeckt und Peinliches, vor allem Peinliches. Sich vor einer Öffentlichkeit des Ichs zu entledigen verlangt viel Mut, gerade weil es ja in den meisten Fällen nicht gelingt, Versuch bleibt, blindes Tasten. Es gibt aber auch noch einen zweiten Grund, warum die Proben im Theater immer auch Intimitätssphäre sind. Bevor wir bereit sind, uns einer Öffentlichkeit zu zeigen, muss ein »Wir« geworden werden. Eine Gruppe, eine Bande, eine Clique auf Zeit, ein Ensemble. Das bedeutet Arbeit. Sich zuhören üben, sich widersprechen, gegeneinander behaupten, sich respektieren. Die Anderen als radikal andere akzeptieren lernen, eine Verbindung mit diesen radikal Anderen eingehen. Die Anderen, das sind alle an der Produktion beteiligten Personen und es ist auch der Text, dem ebenso zugehört, widersprochen, Respekt gezollt werden muss.

Von der Prekarität des Wirs erzählt auch »Bataillon«. Das Wir ist in zweifacher Weise prekär: Gefährlich, erstarrt es doch allzu schnell in nationalistischer und identitärer Ideologie, arbeitet es allzu schnell mittels Ausschlussmechanismen; und zugleich gefährdet, da die neoliberale Organisation der Welt zu immer mehr Vereinzelung führt. Die Räume des Diffusen schwinden genauso wie die Orte der Bündnisse, Gewerkschaften und Allianzen. Was bleiben soll ist die isolierte Einzelperson, deren Wut sich gegen die anderen Einzelpersonen richtet, statt in Verbindung mit ihnen in eine Wut gegen die Vereinzelung zu geraten. Ein Ensemble zu werden heißt, eine gleichermaßen verschworene wie brüchige Gemeinschaft zu bilden, um weder der einen noch der anderen Gefahr anheim zu fallen.

Für dieses ungeheuerliche Vorhaben der Ich-Entledigung und Wir-Werdung braucht das Theater als öffentlicher Ort eine Sphäre der Intimität, die geschützt ist vor dem kritischen Blick der Öffentlichkeit.

Das Schauspielhaus Hotel, ein Theater, das kein Theater mehr war, sondern ein Hotel, das kein Hotel war, war wie

ein gläsernes Labyrinth. Dunkel aber hellhörig. Aufgerissen aber beengt.

Als Ort der Begegnung, Fluidität, Flexibilität und Gleichzeitigkeit war es anvisiert worden, als manches davon und anderes dazu hat es sich mir dargeboten. In den durchlässigen Raum des Schauspielhaus Hotels einen Theaterabend zu bauen war vor allem eines: nervenaufreibend. Während vor der Tür die Pandemie wütete, war auch innen selten klar: Was wird morgen sein? Wo werden wir proben, wird es ruhig sein, wo stelle ich meinen Regietisch hin, wer sieht von wo was, ist das die Musik, die Alex mir für die Szene zeigen will oder kommt sie aus einer der Installationen in den anderen Zimmern? Werden zur Probe Leute kommen? Werden sie bleiben? Werden sie es aushalten? Werden wir es aushalten? Wer schleicht da hinten herum, während wir versuchen, uns unserer Ichs zu entledigen? Ganz ehrlich geschrieben: Ich habe oft geflücht. Manchmal schien es mir, als ob das Hotel das Schauspielhaus befallen hätte, um die letzten Verabredungen, Rituale, Sicherheiten, die dem Sprechtheater geblieben sind, streitig zu machen. Oder als ob das Hotel mir grinsend zuruft: Du bist altmodisch mit deinen konservativen Sprechtheater-Konventionen, mach dich mal locker.

Die Stille und der Fokus, das, was man so selbstverständlich gewohnt ist als Theaterschaffende, waren im Schauspielhaus Hotel rar. Wie sich sammeln, als Gruppe, als Person, als Gedankenkonvolut, wenn ständig irgendwas was knistert und raschelt? Wie sich in diese peinliche Angelegenheit der Ich-Entledigung hineinbestärken, während ein paar Hotelgäst:innen schwatzend den Raum verlassen, weil ihnen das dann doch »zu sehr Theater« ist, was wir hier veranstalten? Theater ist Krise und Krise braucht Raum, um als Krise zu existieren. Sonst entlarvt sie sich ja sofort als völlig belanglose Hirnflause. Wir Theaterschaffenden müssen unser Welt-Behaupten für die Zeit der Proben unendlich ernst nehmen dürfen, um den Mut zu haben, die Behauptungen der Öffentlichkeit vorzuführen und uns den Kopf waschen zu lassen von derselben – und um uns dann erneut im Fingernägel kauenden Selbsthass und in der Demut vor der Welt zu verkriechen, bis wir wieder hervorkommen mit einer kruden Behauptung, die wir für eine Zeit unendlich ernst nehmen ...

Die Rettung in dieser Unruhe: (wie immer) die Anderen, das Team. Zäh, unbezwingbar, gelassen-aufgekratzt, suchend-lustvoll, galgenhumorig, sich über die Mehrfachbelastungen hinweg hingebend, wöchentlich Kaffee- oder Pizzaparty schmeißend: überall Menschen, die wollen, die Krise wollen und Raum brauchen, sich gegenseitig halb auf den Füßen stehen, im einen Auge das Hotel, im anderen die Pandemie, den Wahnsinn als steten Unterton, aber nie die Resignation. Immer: Lösungen suchen. Weitermachen. Etwas wird entstehen.

Und so wurden wir ein Wir gegen oder mit dem Hotel als störendem, brach daliegender Ungetüm, das jede Konzentration und die Trennung von öffentlich/privat durchkreuzt. Unermüdet miteinander sprechend, um klammheimlich Orte der Stille zu schaffen, manchmal nur sekundenweise Ich-Entledigungsorte in das Chaos zu pflanzen.



Milena Michalek (*1993) arbeitet als freie Theaterregisseurin und Autorin. Im Schauspielhaus Hotel inszenierte sie »Bataillon« von Enis Maci.

In Kürze erscheint dein neues Buch »Zugang verwehrt. Keine Chance in der Klassengesellschaft: wie Klassismus soziale Ungleichheit fördert«. Der scharf formulierte Titel hat mich direkt angesprochen; die Reihe, in der das Buch erscheint, heißt passenderweise »Atrium Zündstoff«. Könnte man pauschal sagen, dass zu wenig gegen Klassismus unternommen wird, oft nicht getan, ausgeführt wird, was gepredigt wird? Spricht da Ungeduld aus dir?

Der Mythos, dass wir in einer Leistungsgesellschaft leben, in der alle, die sich nur anstrengen, zu Wohlstand kommen können, ist in unserer Gesellschaft tief verankert. Dadurch wird die soziale Ungleichheit verschleiert und Klassismus als Diskriminierungsform ignoriert. Ich arbeite seit einigen Jahren als Antidiskriminierungstrainer:in zum Thema und da kommt schon etwas Ungeduld auf. Dabei trifft die Diskriminierung aufgrund der Klassenherkunft und Klassenzugehörigkeit Millionen Menschen, beispielsweise erwerbslose Menschen, wohnungslose Menschen und Arbeiter:innenkinder im Bildungs- und Kulturbereich. Das Thema ist gar nicht so neu. Feministische Aktivist:innen haben bereits in den 1980ern auf Klassismus aufmerksam gemacht. Sie gründeten Gruppen wie die Prololesben und Arbeiter:innentöchter und wehrten sich gegen klassistische Diskriminierung. Außerhalb und auch innerhalb feministischer Bewegungen wurden diese Interventionen ignoriert. Einkommensarmen, erwerbslosen und wohnungslosen Menschen wird die Schuld an ihrer Situation gegeben, obwohl sie im System zu suchen ist.

Du wurdest in den vergangenen Jahren immer wieder dazu eingeladen, im Kunst- und Kulturbetrieb Workshops zu geben, Vorträge zu halten, Programme zu analysieren, aus deiner Perspektive Feedback zu geben. Gibt es deiner Einschätzung nach in unserem Feld gerade strukturell und programmatisch Fortschritte, bricht da für dich etwas auf? Was würdest du dir hier wünschen?

Klassismus äußert sich im Kulturbetrieb auf den Ebenen Programm, Personal und Publikum. Es geht also um die Fragen: Wessen Geschichten werden gezeigt? Wer wird eingestellt? Und welches Publikum möchte man erreichen? Aktuell wird viel zum Thema Klassismus im Kulturbetrieb gearbeitet. Es besteht die Gefahr, dass es als Hype-Thema ein paar Programmzeiten verhandelt wird, sich aber an den strukturellen Verhältnissen und Personalstrukturen wenig ändert. Hier braucht es eine längerfristige Vernetzung zum Beispiel von Arbeiter:innenkindern im Kulturbetrieb, die sich organisieren und

langfristig auf Klassismus aufmerksam machen. Menschen aus der Armut- und Arbeiter:innenklasse darf nicht mehr länger der Zugang zum Kulturbetrieb verwehrt werden. Ein positives Beispiel aus Wien ist die Brunnenpassage. Das Kulturprojekt begreift den Zugang zu Kultur als Menschenrecht und eröffnet neue klassenübergreifende Zugänge und Begegnungen.

Das Schauspielhaus Wien wurde für fünf Monate zu einem Hotel umfunktioniert. Es wurden zahlreiche Zimmer eingebaut, in denen Künstler:innen arbeiten und Besucher:innen verweilen und sogar übernachten können. Nach dem Shutdown wollten wir jeden Winkel des Theaters neu und anders zugänglich machen und mit möglichst vielen Menschen teilen. Allerdings ist Übernachten im Hotel ein Privileg, ein ziemlicher Luxus. Ohne unser Projekt genauer zu kennen: Kannst du dir vorstellen, dass ein Hotel zugänglicher ist als ein Theater? Wo liegen die Unterschiede für dich?

Das klingt nach einem spannenden Projekt. Prinzipiell sind Hotels sozial exklusive Orte; wer beispielsweise Arbeitslosengeld II bezieht, kann sich eine Übernachtung im Hotel nicht leisten. Im Hotel arbeiten meistens Menschen zu schlechten Löhnen, als Reinigungskräfte oder Portiers, und klassenprivilegierte Menschen übernachten dort. Wohnungslosen-Selbstvertretungen fordern seit längerer Zeit, dass Hotels nun, da viele von ihnen leer stehen, ihre Zimmer als Notunterkünfte für wohnungslose Menschen zur Verfügung stellen. Es geht also um die Frage der Ökonomie und wem dieser Raum zur Verfügung gestellt wird. Bleibt es ein sozial exklusiver Ort oder werden die Zimmer jenen zur Verfügung gestellt, die sich sonst keine Hotelübernachtung leisten können oder die wohnungslos sind? Wie kann ein Hotel sozial zugänglich sein? Theater können auch durch die ökonomischen Bedingungen ausschließen – wenn Preise hoch sind, wenn Menschen komisch angeschaut werden, die an der Kasse ihren ALG II-Nachweis vorzeigen oder wenn es einen exklusiven Dresscode gibt. Sie können aber auch aufgrund des kulturellen Kapitals ausschließen, das vorausgesetzt wird, wenn also beispielsweise die Ankündigungstexte mit akademischen Fachbegriffen gespickt und deshalb unzugänglich sind.

Während der Pandemie haben Orte für gemeinschaftliche Begegnungen und Austausch gefehlt. Theater sind potenziell solche Orte und halten sich für gesellschaftlich relevant. Ist das für dich eine maßlose Überschätzung, ein schräges Selbstbild? Wie könnte man die Infrastrukturen und Ressourcen

von Theatern und Kunstinstitutionen mehr Menschen zugänglich machen?

Es gibt keine Checkliste, die man einfach abhaken kann, um als Theater klassismuskritischer und zugänglicher zu werden. Jedes Theater sollte in einen selbstkritischen Prozess eintreten und sich fragen, inwiefern dort wirklich ein klassenübergreifender Austausch stattfindet. Es gibt sicherlich Theater wie Kiez-Theater, die so etwas ermöglichen. Die meisten Theater sind jedoch sozial exklusive Orte; dort bleiben Menschen aus der bildungsbürgerlichen Mittel- und Oberklasse unter sich und es geht auch um das Anhäufen und Zurschaustellen von kulturellem und sozialem Kapital. Daher ist die Frage, wie die Infrastrukturen und Ressourcen zur Verfügung gestellt und für mehr soziale Gerechtigkeit eingesetzt werden können, eine dringende: Welche Gruppen dürfen die Räume nutzen, welche Debatten sollten in diesen geführt werden und wer kann wie an Prozessen der ökonomischen Umverteilung beteiligt werden.

Kommen wir zu deiner neuen Publikation: Spielen die Erfahrungen der Pandemie darin eine Rolle? Gerade während des ersten Lockdowns spürte man einen Geist der Veränderung, das (kapitalistische) Ausbeutungssystem schien auf breiter Ebene infrage gestellt, es wurde viel von Solidarität gesprochen. Doch die Realität sah und sieht anders aus. Hat die Pandemie wie ein Brandbeschleuniger gewirkt?

Die Pandemie hat Klassenunterschiede deutlich gemacht und verschärft: Die Reichen sind reicher geworden und die Armen ärmer. In den nächsten Jahren wird es um die Frage gehen: Wer wird die Kosten der Krise tragen? Hier liegt es an uns allen, uns dafür einzusetzen, dass die soziale Ungleichheit sich nicht noch weiter verschärft.



Francis Seeck, 1987 in Ostberlin geboren, ist promovierter Kulturanthropolog:in und Antidiskriminierungstrainer:in. Als Kind einer alleinerziehenden, erwerbslosen Mutter erlebte Seeck schon früh die Auswirkungen der Klassengesellschaft. Heute forscht und lehrt Seeck zu Klassismus und sozialer Gerechtigkeit.

Die Fragen stellte Lucie Ortmann.

Zimmer für Monteur:innen neuer Beziehungsformen – Bauprobe eines Umbaus des Alltagstheaters

Was ist ein solidarisches Theater? Um das zu bestimmen, könnte ein Anfang vielleicht sein, die Realität des Theaters einmal versuchsweise in seinen vielen gesellschaftlichen Verflechtungen aufzudröseln. Wie wäre es, für einen Moment die bürgerliche Selbstverständlichkeit vom Ausnahmecharakter oder der Autonomie der Kunst anzuzweifeln und Gebäude, Ressourcen und Theaterschaffende neben andere Gebäude, andere Ressourcen und andere Arbeiten zu stellen, sie in das Netzwerk wechselseitiger Abhängigkeit aller Menschen voneinander einzubetten?

Was passiert, wenn sich das Theater für einen Augenblick, eine Spielzeit oder mehrere sogar zum Beispiel in ein Hotel, in eine Absteige, in einen profanen Schlafplatz und Schutzraum vor Wind und Wetter verwandelt, an dem dann nicht das Theater selbst, das Prestige, das es den darin Arbeitenden verleiht oder sein Ruf, sein Image, seine Geschichte herausragender künstlerischer Arbeiten im Fokus steht, sondern die Sehnsüchte, Vorstellungskraft und Fantasie der Leute, die dort zufällig am gleichen Tag aufeinandertreffen? Wie nachts in den Gemeinschaftsküchen von Jugendherbergen Lebensgeschichten ausgetauscht werden, in einer Kneipe plötzlich zum Gesang angehoben oder der Nachbartisch in ein Gespräch verwickelt wird oder wie in einem autonomen Jugendzentrum Unzufriedenheit geteilt und daraufhin vielleicht ein Schulstreik diskutiert und organisiert wird, entsteht im Hotel, in der Bar, in der Lobby, im Treppenhaus, im Frühstückssaal oder auf den Fluren und in den Zimmern Raum für Spiel, Experiment, temporäre Gemeinschaft und Organisation des Bedürfnisses nach einer anderen solidarischen Gesellschaft.

In den immer stärker durchgentrifzierten Städten wird es zunehmend schwerer, Räume für Vernetzung, Beziehungsarbeit, soziale Experimente und Solidarität zu finden – Räume, in denen Menschen selbstorganisiert und außerhalb der Haltungen des Konsums, der Konkurrenz oder der Arbeit, die uns die Städte sonst abverlangen, selbstbestimmt zusammenkommen und Gesellschaft neu denken, kritisieren, analysieren und umbauen können. Dabei sind die meisten Menschen genauer besehen nicht von gesellschaftlicher Teilhabe ausgeschlossen, sondern vielmehr in Form von Ausbeutungsbeziehungen und Ohnmacht in den gesellschaftlichen Status quo eingesperrt. Als Schüler:innen, Studierende und Auszubildende, die nicht selbst über Lerninhalte, Lernformen und Strukturen an Schulen, Universitäten oder in den Betrieben entscheiden können. Aber auch als Reinigungskräfte oder Pflegekräfte mit prekärem Aufenthaltsstatus oder als aus der Innenstadt verdrängte Verkäufer:innen, Servicekräfte, Erzieher:innen, Krankenpfleger:innen und so weiter bestimmen die Städtebewohner:innen nicht selbst über die Stadt und die Arbeit an ihr, deren ausgesprochenen und unausgesprochenen Regeln sie ausgeliefert sind. Im Alltag als Raum und Zeit verstanden, der dem Theater entgegengesetzt wird, stehen die Spielregeln und Rollen nicht zur Debatte.

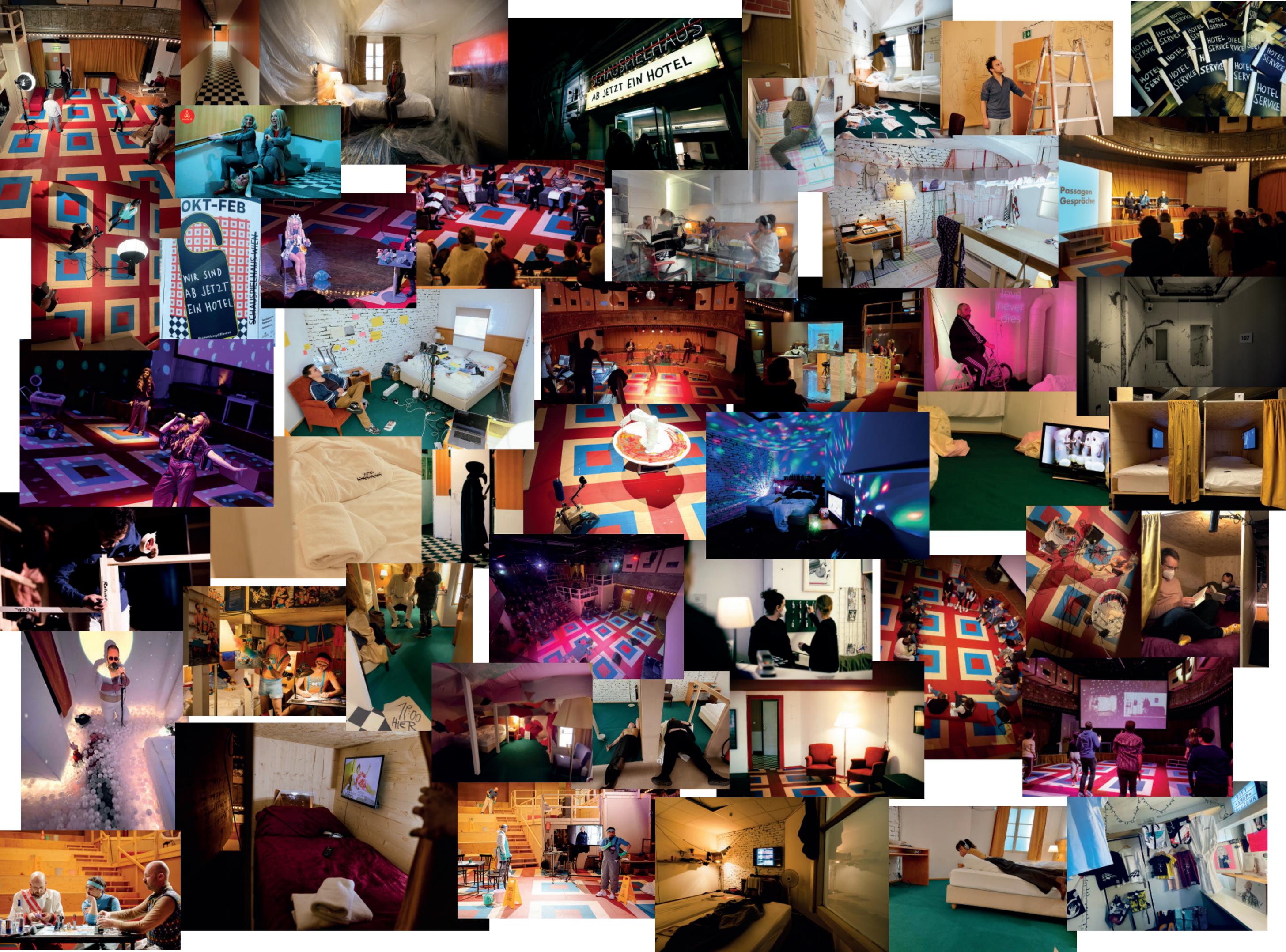
Theater solidarisch zu denken, meint, den Begriff der Theaterschaffenden um diejenigen zu erweitern, die nicht das Prestige der Künstler:in genießen, aber ohne Zweifel Theaterschaffende sind, indem sie die tagtäglich notwendige gesellschaftliche Arbeit verrichten, Ermöglicher:innen von Kunst und Theater sind. Soll die Freiheit der Kunst nicht elitäres Vergnügen bleiben, muss das Theater einen Weg wenn schon nicht finden, dann wenigstens suchen, die Freiheit des Kunstschaffens zur Freiheit aller Kunstschaffenden im weitesten Sinne, das heißt aller Menschen in Beziehung

zu ihrer (bezahlten und unbezahlten) Arbeit zu machen. Das bedeutet, dass ein solidarisches Theater versucht, eine Brücke vom Status quo in einen besseren Zustand, in eine solidarische und wirklich (auch was die Arbeitsplätze betrifft) demokratische Gesellschaft zu sein, durch Kritik am Status quo und durch den Entwurf, das Durchdenken, das experimentelle Erproben und Organisieren seiner Überwindung. Dabei reicht es nicht, Utopien oder Kritik auf der Bühne darzustellen oder auf zeitlich und räumlich klar eingegrenzten Podien zu diskutieren. Denn die Gesellschaft, die überwunden, umgebaut, umkonstruiert und repariert werden soll, durchdringt das Theater nicht nur als Inhalt, sondern sie strukturiert auch die Arbeit am Theater, seine Architektur, die Beziehung zu Kolleg:innen, zum Publikum und zum Nicht-Publikum, zu Geldgeber:innen und zu Care-Arbeiter:innen, um nur einige zu nennen. Wenn wir in diesem Sinne alle als Theaterschaffende denken, fällt auf, dass heute weder alle die Möglichkeit haben, über die Art und Weise mitzuzentscheiden, auf die sie Theater schaffen und ermöglichen, noch frei über die Ressourcen und die spezifische Öffentlichkeit der Theater verfügen können. Als Theaterschaffende im weiteren Sinne brauchen wir Räume, die uns nicht in der Rolle des Publikums, der Kunstkonsument:innen, einschließen, sondern uns als das ernst nehmen und ausprobieren lassen, was wir sind – Theatermacher:innen –, egal, ob wir ein Stück auf einer Bühne organisieren oder einen Streik im Betrieb oder eine Demonstration im öffentlichen Raum.

Ein Hotel für Kunstschaffende im erweiterten Sinne, Zimmer für Monteur:innen neuer gesellschaftlicher Beziehungen, Gasthaus für Handlungsreisende – experimentell handelnd in andere Möglichkeitsräume Reisende – ist vielleicht noch nicht das, was heute konkret in der Porzellan-gasse 19 in Wien steht. Aber es steht dort ein Versuch, der dieser Sehnsucht für eine Nacht ein Zimmer anbietet, der den Blick und Begriff des Theaters weitet. Ein Versuch, die Bühne tageweise an den schnöden Alltag zu vermieten und ihn dazu zu verführen, aus seinen festgefahrenen Bahnen herauszukommen und ein ganz anderes Leben, eine ganz andere Gesellschaft, ganz andere Arten der Beziehungen zu erproben und zu erträumen. Wird die Bühne zum Hotel, zum Ort des Alltags, verbindet sich damit auch die Sehnsucht, den Alltag zur Bühne zu machen, das heißt als veränderbar, kritisierbar, als in neuen Rollen und neuen Beziehungen beispielbar zu behaupten. Irgendwann, so die Hoffnung, entstehen aus dem Spiel vielleicht eingespielte Gewohnheiten und wenn es im Betrieb, in den Familien, in den Schulen oder auf dem Amt einmal mehr heißt, die eine oder andere Städtebewohnerin solle mal nicht so ein Theater machen, sagen die Theatermacher:innen im erweiterten Sinne: »Jetzt erst recht!«, und treffen sich abends im Hotelzimmer, um Pläne zu schmieden und den Aufstand zu probieren.



Luise Meier (*1985) ist Autorin, Theatermacherin, Servicekraft und Studentin aus Berlin (Ost). Sie schreibt für diverse Zeitungen und Zeitschriften. Im Sommer 2022 soll nach »MRX-Maschine« (2018) ihr zweites Buch »Proletkult vs Neoliberale Denkpanzer« bei Matthes und Seitz erscheinen.



OKT-FEB
WIR SIND
AB JETZT
EIN HOTEL
SCHAU-SPIELHAUS WIESEN

SCHAU-SPIELHAUS
AB JETZT EIN HOTEL

Passagen
Gespräche

7:00
HIER

SHTF



von **Kandinsky**
URAUFFÜHRUNG

Regie **James Yeatman**
Bühne **Stephan Weber**
Kostüme **Giovanna Bolliger**
Sounddesign **Kieran Lucas**
Dramaturgie **Lilly Busch, Lauren Mooney**

Mit **Jesse Inman, Vera von Gunten, Clara Liepsch & Gäst:innen**

Premiere am 14.04.2022

Koproduktion mit Kandinsky Theatre Company

»Nur wenige Stunden von der Stadt entfernt, ist dieses Objekt strategisch überaus günstig gelegen und bietet Abgeschlossenheit, Privatsphäre und Abwehrfähigkeit. Das Anwesen ist gut ausgestattet, mit umfangreichen Möglichkeiten zur Umgestaltung und einer 4 x 8 Meter großen Panzertür, die das Eindringen von Wasser, Luft und Gas verhindert. Den Bewohner*innen wird Schutz vor nuklearen Explosionen, radioaktiver Strahlung, biologischen oder chemischen Angriffen, Sonneneruptionen, elektromagnetischen Impulsen, Überflutung, Erdbeben, Vulkanasche, Unwettern, extremen Winden und gewaltsamem Einbruch garantiert. Kein Parkplatz vorhanden.«

Als ein Mann den Auftrag bekommt, Luxusbunker an die Superreichen zu verkaufen, wird ihm klar, was er ihnen wirklich verkauft: Überleben. Und dass er sich selbst genau das niemals leisten können wird.

SHTF* ist die neue Arbeit von Kandinsky, ein Stück über die Frage, wie wir mit dem Ende der Welt leben können.

*[es-eych-tee-ef], acronym
Term commonly used by »preppers« to refer to the beginning of the end of the world, i. e. the moment »shit hits the fan«. See also: *Uncivilisation; TEOTWAWKI*.

Die britische Theatergruppe Kandinsky besteht aus dem Autor und Regisseur James Yeatman und der Autorin und Dramaturgin Lauren Mooney. Die Texte für ihre Stücke entwickeln sie nach einer intensiven Recherche zusammen mit Darsteller:innen und Team in einem gemeinsamen Schreib- und Probenprozess. Ihre Inszenierung »Trap Street« war 2019 zum FIND Festival der Schaubühne in Berlin eingeladen. Kandinsky wurde unter anderem mit dem Peter Brook Festival Award und dem OffWestEnd Award für das beste Ensemble ausgezeichnet.

On Mon, Dec 13, 2021 at 8:47 PM Lilly Busch wrote:

When I re-read our texts about the end of 2020, when SHTF was postponed, I thought: part of it feels like a *déjà vu*, with the numbers of cases rising, Christmas approaching, and yet another variant spreading. What I find striking is that there is less a sense of a shared Covid rhythm in the world; every place seems to be in a different moment, pre- or post-lockdown and so on.

I feel like the subject of the show is still very current. How do you relate to it? Do you think it's tough to deal with the end of the world while we are still in the midst of a crisis?

Von: Lauren Mooney Gesendet: Montag, 20. Dezember 2021 22:51

I'm writing this after a week-long Omicron explosion in London. On Thursday morning, we got a positive Covid case in the company and had to begin working online. It's not an easy way to work, though, of course, it's better than nothing. We're not in lockdown, but most theatres have had to make the decision to close because of cases in the company/staff/absences/risk/low audience numbers (take your pick). And there's no financial support even though a LOT of theatres rely year-round on the money they make at Christmas. It's a very weird (awful) feeling for things to be so chaotic and sad THIS FAR into the pandemic, at the end of a year when we all hoped things would become more functional ...

I agree about the Covid rhythms. At first, the pandemic was oppressive because it felt like everyone was going through the same thing. It can be comforting sometimes when your life is in disarray to think that even now, some ten-year-olds are on a water slide or a posh old woman is feeling up melons in a fancy supermarket or whatever. The feeling that it was everywhere made it more like there was no escape. But after that first flush of community and World Experience, it turned out that the pandemic had never really been the same for everyone anyway - really, it just reveals the gaps and inequalities between us all that were already there. Which makes me think of the show (AHA! So you see, this WAS all leading somewhere).

One of the things that inspired SHTF was an article about rich people, scared of the new novel coronavirus, hiring private jets and making the climate crisis worse so that they could avoid all the disease-ridden plebs (haha). At the time, we were like: »Oh, these different stories of apocalypse living side by side and competing with each other!« We saw it, I think, as a problem of narrative - but of course, over the last few years, I've come to feel that what's really interesting about that is the absolute

chasm in life experience and expectancy created by that kind of wealth. Because the apocalypse is only useful or interesting in so far as it tells us something about the present moment - and the show really has to be, at its heart, about inequality. Inequality of choice, of option, of narrative. The way that the world allows you to see yourself in a certain role in a story. Are you one of the survivors on the private jet or one of the plebs on the Easyjet flight?

On Tue, Jan 4, 2022 at 5:29 PM Lilly Busch wrote:

It was quite bizarre to wake up in the new year to 17 degrees outside, and I had this strange body feeling of spring happiness and climate change anxiety both at the same time.

I watched »Don't Look Up« yesterday, and although it's a bit flat on the storyline, I think it contains some truth about our time and reminds me of our research. There is a scene where the horrible president is not impressed at all by the report of the scientists who tell her about the comet that will strike the earth. She says: »Do you know how many »the world is ending meetings« we've had over the past years?« And then later on, prior to an appearance on a TV show, an astronomist is being told by a colleague: »You're just telling a story. Keep it simple. No math.«

I have to admit: when I start thinking about these things again - the climate crisis and prepping for the apocalypse - I get the slight impulse to have some water bottles and at least a small food supply and a good torch at home. Which is ridiculous but still crosses my mind.

Von: Lauren Mooney Gesendet: Mittwoch, 5. Januar 2022 15:36

In the run-up to Christmas, when it felt (AGAIN) like living in a gigantic petri dish, with the whole world watching to see what would happen to us - how many deaths, how bad the new variant would turn out to be - our government literally made an announcement telling people to work from home, but to still come in for their office Christmas party. We all knew what it meant: seeing your loved ones is provisional and can be snatched away, but make sure you keep spending money. The old gods of the economy demand a sacrifice!

I'm thinking a lot at the moment about how many people have experienced a loss, even a decimation of almost every part of their lives except their work, which keeps going, and about Mark Fisher saying that it's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism. Over the course of the pandemic, for lots of us - certainly our generation, who didn't live through the cold war etc. - the end of the world has never felt clo-

ser at hand. And two years in, I've got to say that the end of capitalism has never felt further away. And it's hard to know how meaningful climate action can ever take place under capitalism ...

On Mon, Jan 10, 2022 at 8:39 PM Lilly Busch wrote:

Last weekend, a picture in the newspaper caught my eye in which a giant piece of meat is lying between various plants – to show how much meat consumption affects the climate. This made me think of how, when we started Zoom-rehearsing in December 2020, you and James had the idea to set the show two years in the future. A draft for the beginning read something like: »The pandemic is over, flying cars have not yet been invented, but everyone eats lab-produced schnitzel in the pubs.«

Would you still use this narrative trick now and situate the show in the near future? I find it a complex question how to address the pandemic, which has deeply affected us for almost two years, in theatre shows. To me, all too direct approaches are not interesting and feel too close. But shows that try to completely ignore it don't seem to be the solution either (although I also understand a certain escapist impulse at the moment). We are still so much in the midst of it.

In this respect, your thoughts on inequality totally speak to me; the infrastructure of one's life, available housing, the privilege of staying at home and isolating oneself, etc. have become even more visible as unequally distributed during the pandemic. To me, SHTF points at exactly this, with the question of the accessibility of real estate, of a safe place to live.

Antje Schupp is doing a project about the inequalities of lockdown life at Schauspielhaus Hotel at the end of the month. She used a quote from J.J.Charlesworth, which I find quite apt: »There was never any lockdown. There was just middle-class people hiding while working-class people brought them things.«

Von: Lauren Mooney Gesendet: Montag, 17. Januar 2022 21:34

Sorry for my late reply! Last week another actor got a positive Covid test. That's two since we started rehearsals in December – and there are only three actors in it ...

I've generally been quite upbeat. Now the nerves are beginning to set in about how the show will be received, compounded by losing rehearsal time. It's scary, but we just have to keep going. Which is like so much of living and working over the last few years – you just have to keep going, don't you? James and I were talking about this the other day, actually. When you have a stressful time making a show, you live with the version of reality in your

mind that you were expecting – the show you would have made if everything had gone to plan – but of course, you can't actually think like that. The show is not just your intentions when you start out, but everything that happens while you are making it, and you can only live in the reality you are in, with the version of the thing you have actually made. Which is oddly comforting.

Relatedly, we just passed the anniversary of SHTF being postponed. It's funny to remember the anxiety and stress of all those phone calls and texts between you, me and James after the landing ban was extended and it became illegal for us to enter Austria. I was very upset at the time, but now I feel quite grateful that it's ahead of me and not behind! Though, of course, it does seem a little hubristic now that we had set the play's opening in a not-too-far-away imagined future, »after« the pandemic. I less and less believe that there will be a clear-cut »after« in the way there is such a clear »before«. The pandemic itself and all its anxieties feel close to the life of the show. We will have to address it head-on, one way or another.

I'm tired so I think I will have to leave this here for tonight. Except to say that the other morning, I was swimming in my local pool at sunrise and had a thought about all of this: the pandemic and the future and the apocalypse and the show, and the new year which is stretching ahead of us even now like a great blank sheet of paper. And the thought was so hopeful that immediately after I had it, my next thought was: »Gosh, I'll have to tell this to Lilly.« Except that by the time I got out of the water, I'd forgotten it.



Lauren Mooney (*1990) is a writer, producer and dramaturg. She co-runs Kandinsky Theatre Company and has worked with them since 2015. Their last show »The Winston Machine« premiered at New Diorama Theatre in London in January 2022.

Lilly Busch (*1990) ist Dramaturgin und arbeitet seit 2019 am Schauspielhaus Wien.

At a Loss: Ecological Grief, Ethics of Finitude, Planetary Mourning

Species loss is a matter of death and life and has far-reaching emotional, ethical, economic, material, and bio-social implications affecting deeply everyday human and non-human life. Spread over a period of 450 million years, planet earth has witnessed five previous mass extinction events, which, even though widely known to humans, remain at an unimaginable temporal distance. Today one million species are threatened by annihilation, humans are confronted with limits of finitude antithetical to a modern sense of linear time premised on progress and futurity. There is a growing awareness that the future is at risk and that today's planetary catastrophic conditions of loss and precarious futures are Man-made. This essay reflects loss as planet earth has entered into the sixth mass extinction event.

Most of the time, planetary time scales are very slow and go unnoticed by humans. Elizabeth Kolbert, author of »The Sixth Extinction. An Unnatural History«, writes that geology, the science of earth, »holds that conditions on earth change very slowly, except when they don't.« Now we are living with conditions of accelerated change, which result in mass death. The human sense of death and time operate at human scales. Humans think and feel death and time through the life span of generations. Many humans do not have much practice in feeling the time span of rock formation or in grieving the loss of billions of non-human beings, including vertebrates, invertebrates, and plants. Such enormous time spans and mass loss escape the tyranny of statistics and require different ethics of finitude based on a sense of ecological grief.

At a loss

Entire species are on the brink of extinction or already considered extinct. How does the human species respond to this loss? How do we express our grief and mourn for a different future? Are we at a loss to respond? And, if so, why? What does it have to do with how the human species is implicated in the conditions leading to ecocide and species loss? The title of this essay borrows the phrase at a loss from everyday language. I like to think of idiomatic expressions as everyday philosophy, a mode of collective deep thought about life and death passed down through language. Of course, each language does this in a culturally distinct and specific way. Language deeply reaches into how ontologies, cosmologies, and imaginaries are communicated as everyday philosophy.

What then does the phrase »at a loss« tell us about loss, in general, and about our response to mass loss today? When we are at a loss, we do not know what to think or say or do. To let someone else know that we no longer have sure knowledge as to what to do, that we are unsure of ourselves and our actions, we rely on this phrase and say: I am at a loss. I argue here that, in philosophical terms, there is a strong tie between »loss« and »being at a loss«. Loss does that to us. When we experience loss, we can find ourselves at a loss. It is important that the meaning of loss is not limited to the act of losing, but extends to include harm and suffering caused by loss. Given that the ongoing and accelerating anthropogenic environmental ruination is the first human-made mass extinction event, the human species is confronted with the fact that it is a death-making force at a planetary scale. Furthermore, humans begin to understand that there are species dying out that we, the humans, have not had the time to get to know or study. Examples of species that have never been studied, are kept in the

deep storage of museums of natural history today. We may think here of developing a future practice of mourning by searching for mementos of extinct species in museum collections and to gather to express grief and perform that we are at a loss confronted with the history of the loss we have caused.

Humans are a loss-causing species

The modern Western idea of human supremacy gave rise to coloniality, which is rooted in the twin ideologies of racism and speciesism. These ideologies of hierarchy and superiority led to a specific politics of bio-social violence that dispossesses life considered less worthy of living. Genocide and ecocide result from the necropolitics of such speciesism and racism. The scale of worthiness is the measure of extinction. Even during the ongoing mass extinction event, there is evidence for continued speciesism articulated through vertebrate-centricity. Birds and mammals are predominantly registered on the Red List of Threatened Species of the International Union for Conservation of Nature – as opposed to invertebrates, as systematic biologists Robert H. Cowie, Philippe Bouchet, and Benoît Fontaine pointed out in an article published in early 2022 in Biological Reviews. Even now, when there is growing awareness that humans are a loss-causing and ecocidal species, hierarchies prevail, which can be understood through statistics that show which loss counts and which loss goes unregistered. Asking which species on the brink of extinction is the first step toward grief, mourning, and counteracting loss.

Hoping for Mourning

Taking ecological grief and planetary mourning as frames of reference is hard work and requires a changing mindset for sadness in common, real grieving and honest mourning. Future work of mourning will need alliances based on grief and on fully acknowledging that there are widely differing responsibilities for planetary species loss, which have to do with the aftermath of colonialism, white supremacy, and capitalism.

Working for ecological grief, which, as marine biologist Steve Simpson described in an article published in The Guardian in January 2020, leads to wanting to do more than just charting the demise. I feel that ecological grief requires new cultural practices for mourning non-human life. Feminist philosopher Judith Butler's coinage of »grievable life« is helpful here to imagine ecological grief as a point of departure for collective practices of mourning, bringing together natural scientists, environmental activists, artists, and civic society at large. Drawing from Butler's observation that it is only in the state of mourning or grief that we can truly recognize the interdependency with the others that we mourn, planetary mourning has to overcome human exceptionalism and speciesism, including vertebrate-centricity. Ethics of finitude require that we overcome our separateness from non-human others and include them in collective, performative, and honest, non-monumentalizing practices of mourning. We need mourning for loss and mourning to prevent loss. I want to think, and I want to believe, that our tears can become our resistance, and our lamentation may guide us towards healing.



Elke Krasny is a curator, cultural theorist, urban researcher, and writer. She is Professor at the Academy of Fine Arts Vienna and City of Vienna Visiting Professor 2014 at the Vienna University of Technology.

WE HAD A LOT OF BELLS



URAUFFÜHRUNG

Regie, Text & Musik **Damian Rebgetz**
Deutsche Übersetzung **Ann Cotten**
Bühne **Romy Kießling**
Kostüme **Veronika Schneider**
Dramaturgie **Lucie Ortman**

Mit
Ensemble des Schauspielhaus Wien,
Damian Rebgetz
Musik
Studio Dan, Sachiko Hara und
Gäst:innen

Premiere am **30.05.2022**

Koproduktion mit den Wiener Festwochen

Noch vor nicht allzu langer Zeit waren Kirchenglocken ein wichtiges Kommunikationsmittel. Ihr Läuten war öffentlicher Aufruf zur Feier, zur Trauer, zum Gebet. Oder eine Warnung. Und zeigte nicht zuletzt das Vergehen der Zeit an. Doch die Ära der Kirchenglocken ist vorbei. Der Schritt hin zur Säkularisierung der Kommunikation vollbracht.

Der bemerkenswerte Sänger und Performer Damian Rebgetz unternimmt mit »We Had a Lot of Bells« den Versuch, dem zeremoniellen Phänomen des Bimmeln nachzuspüren. Mit Bezug auf »Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlkultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts«, einem Buch des Historikers Alain Corbin, entwickelt Rebgetz gemeinsam mit den beteiligten Schauspieler:innen und Musiker:innen eine spekulative Geschichte des Hörens. Dem Surrealen von Gestern und Heute zugeneigt, offenbart die Forschungsexkursion am Kuriosum »Glocke« unerwartete Einsichten in Gemeinschaft, Politik und Macht.

Since November, you have been in Vienna researching, writing, and composing for a new work to premiere at Wiener Festwochen at the end of May. The piece will be about bells and (their) history. Can you tell me the one significant memory you have with or of bells?

I grew up in various parts of the Northern Territory of Australia and on the east coast near Brisbane in Queensland. There were very few old churches in these places, and I don't remember any big bells in real life as a child. I, of course, heard and saw smaller bells – the little bells that are rung in churches, the school bell, the doorbell, little jingle bells that kids play with. I guess I saw these larger (church) bells on TV or in books, and they were usually in fairy-tale kingdoms or Disney cartoons. I remember watching »Breaking the Waves« by Lars von Trier a bit later and being fascinated when the bells rang in the sky. When I first visited Italy, Austria, and Germany, I remember it shocking me when I heard them in normal life. It was something of a novelty and almost like a joke.

How did you become fascinated by bells?

When I was studying in Berlin, I began to interrogate more deeply my own hearing as a specific practice informed by the sounds of the particular environments and cultures that I, as a listener, have been exposed to. I reflected upon the types of sounds that surrounded me as a child in some quite isolated places near the sea or in the bush as opposed to more densely populated cities and how these sounds and spaces still inform me as a listener (but also as a singer, as a sounding body). But the bell and how its sound reflected off the particular architecture of Berlin streets and apartment buildings, for instance, remained naive and almost dreamlike and also became increasingly mundane and everyday.

At that time, I discovered Alain Corbin's book »Village Bells« and was fascinated by the emotional attachments of people and villages and towns described in the book. The longer I am in Germany, the less naive the bells have become with their invocations of Christianity and European history. They also remind me that many people in Europe want to keep the continent as a fortress. During the lockdowns, the sound changed again and had a new significance. It was eerier amongst the quiet, and I listened, knowing others who were also at home listening to it. There was a moment of connection from our isolation when we heard the bell together (but not like all that we experienced together via Zoom or the internet).

We talked about sound playing a minor role in Western cultural history compared to vision – is that because sound used to be or is very hard to preserve? The book by French historian Alain Corbin is unique and was seminal when it was published in the 1990s. Today, Sound Studies are researching sound cultures – are you inspired by this academic field as well?

I had studied the French Revolution in high school at a basic level, but we didn't study in detail the removal and destruction of church bells as Christian objects within this history. So, »Village Bells« helped me realize how I hadn't really imagined the relation between political events and the way places are experienced sensually, or how they sound and are heard by bodies. So, I began to think of the French Revolution, and the process of secularization became a sensual process as part of a history of embodiment. And yes, this history has a speculative aspect for its scope beyond sound recording technologies. It isn't recorded and verifiable: it is lost, and in a way, it is free. Via recorded disputes, writings, laws, policy, policing, »Village Bells« explores how a sound is socially constructed and specific to a community and a period of time. In terms of hierarchies of senses in Western culture, this is interesting concerning how certain biases and taken for granted ways of thinking and experiencing the world can be recognized. The visual bias, for instance, occurs as language is increasingly written down and read rather than spoken and relates to mind-body dualism. As has often been noted, the very name »enlightenment«, which is so connected to ideas of science, objectivity and modernity, is a kind of visual metaphor. Interrogating the history of our sensual practices offers a lot of potential in rethinking notions of »civilization« and »progress« that continue to result in so much violence to lives and places. It helps allay universalist notions of what constitutes a »sound« or »music« or »noise«.

Bells became a tool and a symbol of power – and later also of national pride. Far beyond their ability to make sound, they are charged with meaning. Today they seem like leftovers, fallen out of time.

Bells are kind of gothic. Usually, they are heard but not seen. It is often not possible not to hear them. Sometimes you can't escape them (at least in some cities or towns). When you actually look at the ringing of a bell, there is a discrepancy between what is seen and what is heard, with the constant humming frequencies of the overtones against the staccato striking of the

clapper on the metal. Bells tell time, but they are also from another time beyond watches and clocks. They haunt the present in their relation to spirituality and history. Many religious or spiritual practices incorporate bells and chimes and associate them with protection and cleansing, ritual, meditation, and magic. Bells evoke tradition and conservatism but can also be esoteric. And there are all sorts of connections with, for instance, national socialism and bells with inscriptions of swastikas or other dedications in churches or public spaces that continued to be rung into the 21st century. But just as bells can be authoritative and controlling, they can also represent community and imply connection. To ring or hear a bell is usually to be in communication with many people. Hearing the same bell often implies sharing a space with others. The specific bell is also specific to a particular place. Few instruments compel us to listen collectively in such a situated manner. In the digital era, in which many feel saturated by information and seek to isolate and refine their individual auditory environments, what is it to hear an analogue sound all together in a public space and what does that sound reveal about that group or society? Bells used to have a vital function in the delivering of information and the keeping of time. Now they are kind of ornamental but still there, like a relic or a ghost. And how does this sound blur also the public and private when we can still hear it in our apartment with all the windows closed?



Damian Rebgetz arbeitet als Performer und Sänger in verschiedenen Theater-, Tanz- und Performancekontexten und war 2015–2020 Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele. Seine eigenen Performances und Inszenierungen sind von Hörpraktiken und Erinnerungen inspiriert und erforschen die Repräsentation von Klang, Musik und Lärm innerhalb von Musiktheaterformen.

Die Fragen stellte Lucie Ortman.

»Eigene Erinnerung. Kollektive Erinnerung. Familiäre Erinnerung. Erinnerungsverlust. Wir sind, woran wir uns erinnern? Wir sind die, die nicht vergessen? Wir sind die, die Sprache(n) suchen.« **»We carry our history with us. We are our history«, betonte James Baldwin. Welche Perspektiven prägen uns und aus welchen Perspektiven sprechen wir?«**

So steht es im Sommer 2021 in der Ausschreibung zum Hans-Gratzer-Stipendium des Schauspielhaus Hotel Wien. Es ist eine Einladung zum Schreiben und eine Einladung kann und wird immer vielfach interpretiert, gelesen. Manche wollen es genau richtig machen für eine Einladung und andere reiben sich bewusst an ihr, so auch bei Einladungen zu Freund:innen, zur Familie, und so weiter: Kommt man pünktlich, zu spät, zu früh, was zieht man an, was bringt man mit?

Was bringst du mit, fragt die Ausschreibung, äh, Einladung, freundlich und klar und wartet, erwartungsvoll, offen. Hier ist eine Tür für potenzielle Gäst:innen; wer möchte denn gern eintreten? Auf diese erste Einladung folgen Bewerbungen von Autor:innen mit Konzepten und ersten Text-Skizzen. Auf diese Antwort wiederum folgt, seitens des Schauspielhaus Hotel Wien, eine konkrete Einladung an fünf Autor:innen, Gäst:innen zu werden. Gäst:innen im Schauspielhaus Hotel und Gäst:innen für die Texte der anderen Autor:innen. Gäst:innen, die eingeladen sind zum gemeinsamen Denken und Sprechen über Theatertexte.

Als solche versammeln wir uns im Herbst 2021 um einen Tisch in Wien, sitzen zusammen und beginnen, gastfreundlich, einander zuzuhören. Wir sind die, die Sprache(n) suchen; das verbindet uns an diesem Tisch. Wir sind die, die über Erinnerung sprechen, schreiben, lesen – in der gemeinsamen Gegenwart. Wir sind die, die wissen, dass Erinnern immer auch Gegenwart ist, und auch immer Zukunft mitdenkt, immer die Zeiten spürt, die sich ineinander weben. Die Einladung heißt, es bringe ein jede:r einen Text mit und wir probieren; wir probieren, genau zuzuhören, genau zu lesen, genau darüber zu erzählen, was wir denn gelesen haben, damit der:die Schreibende dann auch etwas bekommt von uns, nicht nur selber bringt, sondern auch mitnehmen kann. Die Einladung sagt: Der Text spricht, nicht die:der Autor:in. Die Einladung sagt: Versuch, immer und immer wieder zu lesen, am liebsten aus mindestens zwei Richtungen lesen, um vielleicht etwas mehr zu lesen: mehr Leben. Mehr Beweglichkeit. Weniger Eindeutigkeit. Weniger Bekanntes. Weniger Stillstand. Können nicht immer mindestens zwei Blickrichtungen gelten? Das ist die Perspektive des *und und und*. Des: dazu. Nicht ein- oder aus. Nicht wir und ihr. Nicht entweder oder. Vielleicht ist das die neue Perspektive, die gelten sollte: Lesen aus mindestens zwei Richtungen.

Und um uns herum ist währenddessen ein Theater, das sich selbst auch aus vielen Richtungen und Möglichkeiten liest, das sich in dem Moment aus zwei Richtungen liest und sagt: Ich bin auch ein Hotel. Um uns herum verwandelt sich also ein Theater in ein Hotel und ein Hotel in ein Theater und wird dabei zum Erinnerungsraum, zum Archiv. In jedem Zimmer findet sich eine Geschichte, eine Möglichkeit, zwischen Kunst und Übernachten, zwischen Schlafen und Performen. Spuren von Theater also, oder Spuren von Hotel?

Und wir fragen uns: Sind wir Autor:innen oder Hotel-Gäst:innen oder beides und was ist dann ein Zimmer und wo findet die Probe statt? Und in dieser neuen Verwirrung entstehen Räume und Öffnungen, denn das Hotel, äh, das Theater probiert aus, ein Hotel zu sein und bewegt sich

und behauptet sich und verdreht sich und darin bewegen sich auch die fünf Autor:innen und lesen und sitzen und nehmen ein Bett ein und einen Stuhl und eine Bühne. Und verirren sich auch ab und zu in den Gängen – wo genau mussten wir noch mal hin? Dieses Verirren und dieses Probieren und dieses Bewegen und diese vielen Richtungen, die dabei entstehen, lassen Raum für feinere und unerwartete Betrachtungen und Begegnungen. Das Lesen wird un- eindeutig. Das Lesen kriegt viele Richtungen.

Wir sitzen an einem Abend im Kreis im Herzen des Hotels, das dort aber am meisten wie ein Theater aussieht, und lesen vor, mit Menschen, die dazu kommen, die wir nicht alle kennen, lesen unfertig vor und Unfertiges. Teilen Texte. Das braucht Mut. Und das braucht Gastfreundschaft. Das braucht vor allem: Gäst:innen. Ein:e Gäst:in bringt die Bereitschaft mit sich, an etwas teilzunehmen, mit anderen zusammen. Ein:e Gäst:in kommt nicht als Funktion, als Beruf, als Position, sondern als Gäst:in. Ein:e Gastgeber:in tut das gleiche, legt erst mal die Positionen ab und empfängt. Und solange die Bereitschaft da ist, diese Begegnung auszuprobieren, ohne Ziel und ohne Plan, entstehen Räume und Verästelungen.

Die Autor:innen wurden in der ersten Hotel-Theater-Woche zu beidem: erst Gäst:innen, dann Gastgeber:innen. So schnell geht das in einem Theater/Hotel, so großzügig sind die Möglichkeiten. Und wenn sie das Hotel oder das Theater wieder verlassen, kehren sie, die neben vielem anderen auch und immer Autor:innen sind, nach Hause zurück und schreiben hoffentlich weiter und noch mehr, denn es sind wunderbare Texte, die hier am Entstehen sind ...



Ivna Žic, 1986 in Zagreb geboren und in der Schweiz aufgewachsen, arbeitet als freie Autorin, Dozentin und Regisseurin. Sie ist Mentorin des Hans-Gratzer-Stipendiums 2022.

DIE HANS-GRATZER-STIPENDIAT:INNEN 2022

Der Stückentwurf »Das Herz der Türsteherin« von **Olufemi-Just Atibioke** (*1992) porträtiert in poetischer Sprache Menschen eines Stadtteils im Ruhrgebiet, Deutschland. **Marie-Theres Auer** (*1997) beschäftigt sich in ihrem Textentwurf »Granatsplitter« mit dem Gedächtnis eines Ortes über verschiedene Generationen hinweg. In »Wenn ich auf einen Berg schaue (AT)« von **Selma Matter** (*1998) begegnen sich ein 15.000 Jahre alter Wolfshund und ein 15-jähriger Mensch. **Nina Maria Metzger** (*1990) schreibt in ihrem Stückvorhaben »HONIG-WABEN-WILDNIS-REVOLUTION« in einem intergenerationellen Gedankenstrom über eine Enkeltochter und ihre Großmutter. In ihrem Textentwurf »Blaupause« geht **Leonie Lorena Wyss** (*1997) brüchigen Zusammenhängen von Körper und Gedächtnis nach.

Vom 19.-25. März 2022 werden die Entwürfe in Kooperation mit dem Max Reinhardt Seminar und Ö1 als Kurzhörstücke online präsentiert. Hörer:innen können in dieser Zeit für den Publikumspreis abstimmen. Im Anschluss zeichnet eine Jury einen Stückentwurf aus, der 2022/23 am Schauspielhaus uraufgeführt wird.

Gemeinsam mit der Regisseurin Rieke Süßkow nimmst du gerade an einem Text-Regie-Tandem im Rahmen der ersten Mülheimer StückeWerkstatt teil. Im April werdet ihr deinen Textentwurf für eine szenische Lesung, die in Mülheim gastiert, am Schauspielhaus Wien erstmals mit Schauspieler:innen ausprobieren. Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit bisher?

In diesem Programm geht es darum, dass Autor:innen frei von Zeitdruck an einem Theatertext arbeiten und dass sie mit den Regisseur:innen im kontinuierlichen Schreibzusammenhang bleiben. Es ist eine Art kollaboratives Schreiben. In unserem Falle war es ungefähr so: Ich bringe szenische Textentwürfe und -fragmente mit und Rieke als Regisseurin vermisst die Texte mithilfe ihrer Expertise. Es gibt also eine Konzentration, einen Schutzraum für die Entwicklung des Textes und gleichzeitig öffnet sich dieser Raum und im Austausch schreiben wir dann sozusagen gemeinsam weiter.

Rieke Süßkow und du seid im Dezember 2021 in diesem Kontext für eine Recherchewoche in ein Zimmer im Schauspielhaus Hotel eingeeckelt. Ziel dieses Spielzeit-Projekts war es unter anderem, durch die Umgestaltung der Raumstruktur des Theaters besondere Formen der künstlerischen Zusammenarbeit anzuregen. Wie habt ihr beide das erlebt?

Wir haben das Hotelzimmer in einen hybriden Raum verwandelt, in dem man in unseren Recherchekosmos eintauchen und streckenweise das Außen vergessen konnte. Die Besucher:innen konnten uns beim leidenschaftlichen Zocken beobachten oder selbst mit uns PlayStation spielen, eine Doku über Planstädte schauen, in Büchern über russische Revolutionsarchitektur oder in Fürstenromanen blättern, bevor sie in den nächsten Raum oder zu einer Probe gegangen sind. Für mich war konkret diese Spiel-Erfahrung neben dem Austausch über den Text und die Inhalte mit Rieke und den Besucher:innen sehr fruchtbar. Wir haben abenteuerliche Rollenspiele oder ultrabrutale Fighting Games gespielt und sind tief in diese Welten eingetaucht. Gleichzeitig haben wir uns immer wieder über den Aufbau der Storys, Geräusche und Klänge, die Detailliertheit der Gewaltdarstellungen und Gender-Perspektiven unterhalten.

In deinem Stückentwurf »Caliban an der Oder« streift Caliban, ein Dolmetscher und eifriger Leser, durch eine kommunistisch erbaute Planstadt auf deutschem Boden. Der Protagonist, der Shakespeares »Der Sturm« ent-

nommen ist, steht seiner ursprünglichen Figurenzeichnung klar entgegen. Worin siehst du das Potenzial, eine so prägende Figur kolonialer Denkmuster umzuschreiben?

Mir geht es weniger um ein direktes Writing Back, ein Gegen- oder Zurückschreiben, etwas, das Schriftsteller wie Aimé Césaire oder George Lamming auf unterschiedlich wunderbare Arten und Weisen getan haben. Mich interessieren die zarten Bande, die Verbindungen, die zwischen dem sprachbegabten Caliban in »Der Sturm« und dem Gerichtsdolmetscher und Geschichtenleser Caliban in meinem Stück, zwischen Shakespeares vom Vater bevormundeter Miranda und der Richterin Miranda aus der ehemaligen sozialistischen Planstadt, die juristische Entscheidungen trifft und damit das Leben anderer Menschen beeinflusst, zwischen diesen Welten überhaupt geknüpft werden können.

Wenn bei Shakespeare die Gemeinsamkeit zwischen Miranda und Caliban Entfremdung und Unterdrückung ist, ist es in diesem Entwurf die Auseinandersetzung mit Erinnerungen an den Kalten Krieg und seinen Folgen. Wenn »Der Sturm« in der Epoche des Aufstiegs des frühen globalen Kapitalismus spielt, in der Einhegung von Land, Massenenteignungen, Vertreibung von Menschen von der Allmende und Kolonisierung und Unterdrückung von Körpern stattgefunden hat, ist bei »Caliban an der Oder« die Beschäftigung mit gescheiterten sozialistischen Utopie-Versuchen und der Beginn der Ära des digitalen Kapitalismus von Bedeutung. Auf diesen Strecken suche ich nach Potenzialen.

Caliban taucht zudem immer wieder in die Welt der Videospiele ein. Im 2D-Computerspiel »Final Fantasy VI« folgt er der Protagonistin Terra Branford auf ihrem gewaltvollen Widerstand gegen Ungerechtigkeiten und die Schreckensherrschaft eines Imperiums.

Terra wird in »FFVI« am Anfang als Hexe festgehalten und überwacht, weil sie besondere Kräfte zu haben scheint. Später kommt raus, dass sie die Tochter einer menschlichen Frau und eines Espers ist, eines sogenannten Beschwörers, und tatsächlich über magische Kräfte verfügen kann. Sie entkommt, adoptiert verwaiste Kinder und schließt sich einer Widerstandsgruppe an. Ich sehe sie in meinem Entwurf zurzeit als eine radikale, imaginäre Rächerin, die Rache, oder ihre Ausübung, als eigene Rechtsform sieht und in Konflikt mit dem Konzept der Rechtsstaatlichkeit gerät. Für Caliban ist sie zudem eine Figur, die er gerne in die Vergangenheit, in die Zu-

kunft reinschleusen würde, damit sie die Dinge in Ordnung bringen kann.

Dein Textentwurf nimmt auf frühere Planstädte wie die sozialistische Eisenhüttenstadt oder Kriegerorte wie das von den Taliban eingenommene Kabul Bezug und eröffnet so die Frage nach Utopien und Dystopien von städtebaulichen Konzepten. Wie verortest du das Zusammenspiel dieser unterschiedlichen narrativen Elemente?

Calibans Mutter ist in meinem Textentwurf eine ehemalige kommunistische Widerstandskämpferin. In meiner Vorstellung zieht er jetzt durch die ehemalige Stadt der Hoffnung, denkt über dieses Experiment der sozialistischen Programmatik nach und wird inmitten einer gescheiterten Utopie von Kriegs-Rollenspiel-Fantasien überholt, bis das Spiel in die Wirklichkeit überblendet und die Taliban jenseits der Zimmerwand die Stadt einnehmen. Gleichzeitig wird Miranda von Bildern einer technologischen Zukunftsvision ereilt: eines Handelszentrums für Cyberindustrie und Künstliche Intelligenz, einer florierenden Stadt mit Wolkenkratzerstraßen und Hochhäusern, auf deren Dächern Wälder wuchern, umgeben von Algen- und Insektenplantagen, Solarsiedlungen und Smart Factorys. In dieser Zukunft kann eine gerechtere, geschlechtssensiblere und feministische Stadtplanung eine große Rolle spielen, indem die unterschiedlichsten Lebensrealitäten und Ungerechtigkeiten berücksichtigt werden. Wir versuchen noch zu ergünden, wo Gefahren und Potenziale dieser technologischen Cyber-Zukunft liegen.



Mehdi Moradpour ist Autor, Gerichts- und Community-Dolmetscher sowie Übersetzer für Persisch und Spanisch. Er studierte Physik und Industrietechnik im Iran; Hispanistik, Soziologie, Amerikanistik, Arabistik in Leipzig und Havanna; und ab 2014 Szenisches Schreiben in Graz. Seit der Spielzeit 2020/21 gehört er als Dramaturg zum Künstlerischen Leitungsteam der Münchner Kammerspiele.

Die Fragen stellten Lilly Busch und Hannah Salentini.

Haltungsübung Nr. 67

Meinungsvielfalt schätzen.

Der Haltung gewidmet. **DERSTANDARD**

**Wut Wut Wut Wut V
Wut Wut Wut Wut V
Wut Mut Wut Wut W
Wut Wut Wut Wut V**

Für alle, die nicht die Nerven verlieren. Unbequemer Journalismus. Jede Woche.

Hol mich hier raus, FALTER!

oekostrom.at

ob zuhause oder im theater – wir liefern gute energie

oekostrom AG

VIENNA CITY CARD

Ich bin **ivie**
Dein persönlicher Wien-Guide.

THE OFFICIAL CITY CARD

Entdecke die besten Begleiter für dein Wien-Abenteuer.

Mehr unter viennacitycard.at oder ivie.wien.info

VIENNA
NOW • FOREVER

intro

der kultür-öffner

Ö1 intro öffnet Türen zur jungen Welt von Ö1.
Mehr auf oe1.orf.at/intro

ORF WIE WIR.

Adele Neuhauser

Metrogegenpole.
Dafür zahl ich gern 3,-

Der AUGUSTIN ist aus gutem Grund keine Gratis-Zeitung: die Hälfte des Kaufpreises bleibt den Verkäufer/innen zum Leben.

AUGUSTIN. Nachrichten aus der Tiefe der Stadt.

www.augustin.orf.at

Kultur für alle!

Kultur Pass

Name _____
Geburtsdatum _____
Ausstellungsdatum _____

Der Kulturpass macht es möglich.
Mehr als 238 Kultureinrichtungen in ganz Wien sind solidarisch mit Menschen, die sich Kunst und Kultur nicht leisten können.

Auch in der Steiermark, Salzburg, Oberösterreich, Vorarlberg, Tirol & Niederösterreich

Weitere Informationen unter www.hungeraufkunstundkultur.at

Initiiert 2003 von Schauspielhaus Wien und der Armutskonferenz

Hunger auf Kunst & Kultur

Tip Top Reinigung GmbH
Meisterbetrieb

Wir sorgen für einen glänzenden Auftritt

Hauptstrasse 35 | 2000 Stockerau
Wattgasse 67/6 | 1170 Wien

02266 / 62075 | Fax 02266 / 62075-55
office@tip-top-reinigung.com
www.tip-top-reinigung.com

THEATER | WORTE | KREATIVITÄT | DISKURS | ZUKUNFT

LUKOIL
LUKOIL INTERNATIONAL GmbH

Wir fördern Kunst und Kultur von morgen.

SCHAUSPIELHAUS WIEN

KONTAKT

Schauspielhaus Wien GmbH
Porzellangasse 19, 1090 Wien
Tel.: +43 1 317 01 01 (Büro 10 - 18 Uhr)
Tel.: +43 1 317 01 01 18 (Tickets Mi-So 16 - 20 Uhr)
Fax: +43 1 317 01 01 99 00
office@schauspielhaus.at
www.schauspielhaus.at

www.facebook.com/schauspielhauswien
www.twitter.com/schauspielhwien
www.instagram.com/schauspielhaus.wien

ANFAHRT

Straßenbahnlinie D und Autobus 40A:
Station Bauernfeldplatz
U2 Schottenring/Schottentor
U4 Rossauer Lände/Schottenring
Parkgarage am Bauernfeldplatz

VIELEN DANK AN UNSERE PARTNER:INNEN!

SHTF

Koproduktion mit Kandinsky Theatre Company

WE HAD A LOT OF BELLS

Koproduktion mit den Wiener Festwochen

WIENER FEST WOCHEN

MUSHED ROOMS

Ein Projekt im Rahmen von KulturKatapult. Eine Initiative der Stadt Wien in Kooperation mit wienXtra und OeAD



TRAGÖDIENBASTARD

Im Rahmen des Arbeitsateliers in Kooperation mit dem DRAMA FORUM von uniT Graz. Gefördert durch den Deutschen Literaturfonds.



COMA & OXYTOCIN BABY

Die Stücke sind im Rahmen des Hans-Gratzer-Stipendiums entstanden. Das Hans-Gratzer-Stipendium ist ein Projekt des Schauspielhaus Wien.



MÜLHEIMER STÜCKWERKSTATT

TEXT-REGIE-DUO MEHDI MORADPOUR & RIEKE SÜßKOW
Kooperationspartner der Stücke Werkstatt sind neben dem Schauspielhaus Wien und den anderen Partner-Theatern das Drama Forum Graz und der Deutsche Literaturfonds e.V. Gefördert wird die Stücke Werkstatt zudem im Rahmen von NEUE WEGE durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW in Zusammenarbeit mit dem NRW KULTURsekretariat.

TEXTNACHWEISE

Die Texte von Milena Michalek, Luise Meier, Elke Krasny und Ivna Žic sind Originalbeiträge für dieses Magazin. Das Zoom-Gespräch mit Rosa Anschütz, Jacob Bussmann, Clara Liepsch, Arthur Romanowski, Evy Schubert und Rieke Süßkow fand am 06.01.22 statt. Die Interviews mit Francis Seeck und Damian Rebgetz führte Lucie Ortmann im Laufe des Jänner per E-Mail. Das E-Mail-Gespräch zwischen Lilly Busch und Lauren Mooney ist ein Originalbeitrag für dieses Magazin. Die Interview-Fragen an Mehdi Moradpour stellten Lilly Busch und Hannah Salentinig Mitte Jänner per E-Mail.

FOTOS/BILDNACHWEISE

Fotos Schauspielhaus Hotel, Julia Bichler, Matthias Heschl, Theresa Wey; Portrait Evy Schubert S. 9 Johanna Landscheidt; Portrait Jacob Bussmann S. 9 Rahel Kesselring; Portrait Rieke Süßkow S. 9 Oliver Brosmann; Portrait Milena Michalek S. 11 Moritz Geiser; Portrait Francis Seeck S. 12 Lotte Ostermann; Portrait Lauren Mooney S. 18 Erin Hopkins; Portrait Lilly Busch S. 18 Matthias Heschl; Portrait Elke Krasny S. 19 Yona Schuh; Portrait Damian Rebgetz S. 21 Matthias Heschl; Portrait Ivna Žic S. 22 Katharina Manojlovic; Portrait Mehdi Moradpour S. 23 Max Zerrahn; Auführungsfotos Bataillon und COMA S. 27 Matthias Heschl

KARTEN

Reservierungen
Tel.: +43 1 317 01 01 18 bzw. karten@schauspielhaus.at
Kassa im Schauspielhaus
Tageskassa: 16 - 18 Uhr (Di - Sa, werktags)
Abendkassa: 2 Stunden vor Vorstellungsbeginn

KARTENPREISE

Kartenpreise Großer Saal
Normalpreis 22 € (28 € Premiere)
Ü60* 17 € (20 € Premiere)
U30* 12 € (15 € Premiere)

Ermäßigungen über Abonnements

10 % Ermäßigung für Club Ö1/Club Wien-Absontent:innen.

15 % Ermäßigung für Standard-Absontent:innen.

Aktion »Hunger auf Kunst und Kultur«: Freier Eintritt für Kulturpass-Inhaber:innen.

(Gastspiele und Premieren ausgenommen).

Dieses Theater akzeptiert die Kultur Card Alsergrund.

ABONNEMENTS

»HAUSFREUND:IN«

Sehen Sie für ein Jahr ab Kaufdatum alle regulären Schauspielhaus-Vorstellungen, so oft Sie wollen!

Normalpreis 99 €
Ü60* 74 €
U30* 49 €

»HAUSFREUND:IN GOLD« 299 €

Werden Sie Gönner:in und unterstützen Sie das Schauspielhaus! Besuchen Sie alle unsere Vorstellungen (inkl. Premieren), so oft sie wollen.

* Seit der Spielzeit 2016/17 wird bei uns nach Alter und nicht mehr nach Berufsstand ermäßigt: Für alle unter 30 Jahren und für alle über 60 Jahren gibt es vergünstigte Karten.

¹ Premieren, Gastspiele, Einnmietungen ausgenommen

www.schauspielhaus.at/hausfreundin

WIR DANKEN HERZLICH DEN FÖRDERERN DES SCHAUSPIELHAUSES!



Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

MEDIENPARTNER



GESCHÄFTSPARTNER:INNEN



IMPRESSUM

Herausgeber Schauspielhaus Wien GmbH, Porzellangasse 19, 1090 Wien
Künstlerische Leitung & Geschäftsführung **Tomas Schweigen**
Kaufmännische Leitung & Geschäftsführung **Matthias Riesenhuber**
Leitung Dramaturgie **Lucie Ortmann**
Redaktion **Lilly Busch, Lucie Ortmann, Hannah Salentinig,**
Tomas Schweigen, Stephan Weber
Grafik & Illustration, Redaktion **Giovanna Bolliger**
Lektorat **Renata Britvec/Lektoratur**
Druck **Walla Druck**
Website **JART, www.jart.at**
Stand **07.02.2022**

»BATAILLON« von Enis Maci ÖSTERREICHISCHE ERSTAUFFÜHRUNG Regie Milena Michalek



»Die Schauspielerinnen sind wunderbar, sprechen perfekt, ihre Gesten sind expressiv, sie sind allezeit präsent.«
NACHTKRITIK

»In »Bataillon« [geht es] nicht um eine nacherzählbare Geschichte, vielmehr um Denkangebote, die hier vor allem um einen feministischen Gemeinsinn kreisen. [...] Die 90-minütige Inszenierung nimmt immer dann Fahrt auf, wenn sich die Regie von der schieren Text-Wiedergabe löst, einige Male kommen dabei äußerst komödiantische Sprachspiele zum Zug. Mehr davon.«

WIENER ZEITUNG



»Die spezielle Raumsituation des Schauspielhaus-Hotels kommt der Inszenierung zugute. Der Saal ist nach allen Seiten hin offen, ihn umgeben Hotelgänge, Zimmertüren und futuristische Schlafkojen. Obwohl die klassische Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufrecht ist, erweitert sich der räumliche Blick.«

FALTER



»COMA« von Mazlum Nergiz URAUFFÜHRUNG

Regie Marcel Schwald, Choreografie Johanna Heusser

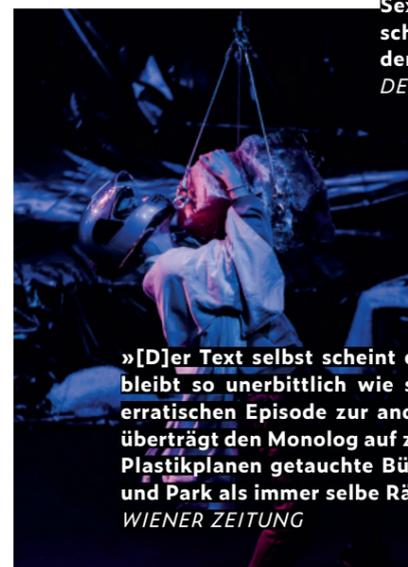


»Seine Freizeit vertriebt sich der Erzähler beim Cruising, der Suche nach schwulem Gelegenheitssex in Kellern von Lokalen oder in Parks. Drogen und Gewalt sind häufige Begleiterscheinungen in dieser Praxis, doch schildert der Text auch viele poetische Momente.«

DEUTSCHLANDFUNK

»Hier stehen zwei Wasserbecken und eine Isolationszelle, von der Decke baumeln einige Kristallsteine. [...] In der Uraufführung von Mazlum Nergiz' Cruising-Stück COMA markieren sie genauso Versatzstücke des Lustgewinns wie der Lusttristesse (Bühne: Lili Anschütz). Aus dem Sexspiel in der Badewanne wird schnell ein gewalttätiger Kampf um Dominanz. Der Fick in der schalldichten Isolationszelle erzählt genauso viel vom Nähebedürfnis der Protagonisten wie von deren Unbehaustheit.«

DER STANDARD



»[D]er Text selbst scheint eine Form des literarischen Cruising, bleibt so unerbittlich wie sein Erzähler und rauscht von einer erratischen Episode zur anderen [...] Regisseur Marcel Schwald überträgt den Monolog auf zwei Personen und in eine in schwarze Plastikplanen getauchte Bühne, in der Darkroom, Schlafzimmer und Park als immer selbe Räume der Gewalt erscheinen.«

WIENER ZEITUNG



THE END OF IT ALL

ANFANG UND ENDE

Anfang und Ende begrenzen alles und verleihen der vergehenden Zeit ihre Kontur, ihre Richtung, ihren Rand: historischen Epochen, unserem menschlichen Streben und Bemühen, unserer Existenz.

Fast alle Geschichten, die wir uns erzählen, haben Anfang und Ende. Fehlt die Pointe, ist der Witz nicht witzig. Fehlt der spannenden Erzählung ein Ende, bleiben wir unerlöst, unbefriedigt und im besten Fall irritiert zurück. Aber auch *open endings* können je nachdem Erlösung bringen, wenn der Ausgang sich in der individuellen Imagination manifestiert, also zu Ende *gedacht* wird. Das offene Ende birgt die Freiheit, sich ein ganz persönliches zu denken, oder auch mehrere, alternative Enden.

KONSTRUKTION UND VORSTELLUNG VON ZEIT

Man könnte vielleicht sagen: Anfang und Ende wurden nötig, als der Mensch die Zeit erfunden hat. Oder ein Bewusstsein dafür entwickelt hat, eine Vorstellung von Zeit. Anfang und Ende lenken die Zeit in ihre Richtung und setzen allem Zeitlichen Grenzen. Grenzen geben uns Sicherheit und Struktur. Und weil der Mensch immer auch nach Kontrolle, Freiheit und damit nach Überwinden von Grenzen strebt, möchten Enden mitunter auch hinausgezögert, beeinflusst, überwunden werden. Ewiges Leben ist immer schon Traum und Horrorvision zugleich. Während wir davon träumen, Begleiterscheinungen des Alterns und unserer unausweichlichen Enden zu überwinden, ist die Vorstellung, dass unsere Existenz unendlich, grenzenlos, endlos wäre, mindestens so unangenehm wie das Sich-abfinden-müssen mit dem Tod – ein Dilemma der Ambivalenz.

Unser persönliches Ende, der Tod, bleibt – jedenfalls nach aktuellem Stand der Medizin und Technik – unausweichlich. Und das Nachdenken darüber, die Konfrontation mit dem Unabänderlichen, die Ungewissheit über Begleitumstände und die große Frage, wie man sich das Danach denn vorstellen könnte, hat das Zeug zum Stimmungskiller. Die diesbezüglichen Angebote der Religionen weichen wissenschaftlicher Erkenntnis. Doch wie wollen wir ein Danach *denken*, wenn wir dabei nicht auf Erfahrung, Empirie zurückgreifen können? Die Antwort des Christentums ist seit jeher die Hoffnung, doch die Naturwissenschaft kennt dieses Konzept nicht. Deshalb entwickelten wir eine Verdrängungskultur und Strategien – ja, ganze Industriezweige und Systeme –, das Ende zu verzögern oder temporär zu negieren, die Grenzen des (ökonomischen) Wachstums zu überwinden, unseres Bewusstseins, unserer Körper.

ENDE ALS ERLÖSUNG

Aber selbstverständlich wären da noch die vielen Enden, die wir nicht fürchten, sondern geradezu herbeisehnen. Kleine und große Enden, von denen wir manche initiieren und andere sehnsüchtig erwarten. Persönliche, individuelle, kollektive und globale Enden schaffen Erleichterung und Platz für Neues. Sogar fatale Enden können als Erlösung gelten, wenn wir etwa an die aktuelle Diskussion über selbstbestimmtes Sterben denken.

Und viele von uns werden bereits die Erfahrung gemacht haben, dass ein Ende an Tragik, Depression oder Schrecken verlieren kann, wenn wir es als Anfang zu denken vermögen. Doch wie sieht es mit kollektiven, absoluten Enden aus?

THE END OF ALL ENDINGS OF IT ALL AND EVERYTHING

Enden, die uns allen blühen und Enden, die wir nicht individuell ignorieren können, wie behördlich verordnete Sperrstunden?

Lassen wir die diesbezüglichen Angebote der unterschiedlichen Religionen, ihre Vorstellungen von Apokalypse und der damit verknüpften Hoffnungen auf ein besseres Danach einmal beiseite und schauen, was die Astrophysik zu bieten hat: Über das Ende unseres Planeten herrscht – wissenschaftlich gesehen – große Einigkeit, um nicht zu sagen Gewissheit. Die Erde wird in einem gigantischen Flammenmeer enden. Ob dieses Ende, wenn es denn soweit ist, zumindest verzögert werden könnte, muss wohl derzeit offen bleiben. Im Moment sind wir bekanntlich nicht gerade gut darin, den Weltuntergang zu verzögern ... Es ist also sogar mehr als fraglich, ob wir den prophezeiten Sturz der Erde in die Sonne als Menschheit noch erleben werden.

Im besten Falle zieht auch dieses Ende einen neuen Anfang nach sich, oder besser gesagt, schickt dieses drohende Ende einen Neuanfang voraus: die Besiedelung anderer Welten, anderer Galaxien.

Doch auch für die größte Einheit unserer Vorstellungskraft gibt es ein Ablaufdatum: Das sich seit dem *Big Bang* unendlich ausdehnende Universum wird dies höchstwahrscheinlich noch lange, aber nicht unendlich lange tun. Das absolute Ende von allem ist vorprogrammiert, und je nach astrophysikalischer Theorie liegt es weit in der Zukunft oder kann – oh Schreck – jederzeit passieren.

Ob unser Universum nun zerfällt, ob es kollabiert, ob es reißt oder uns der Himmel auf den Kopf fällt: Unser aller Ende ist unausweichlich, es wird kommen. Und es wird eines sein, über das wir keine Macht mehr haben. Es wird definitiv sein, aber (mit)erleben werden wir es nicht. Nur darüber, wie wir es uns vorstellen, haben wir die Kontrolle. Und das ist ja vielleicht sogar sinnvoller als das Ende zu kennen? Jedenfalls aber besser als nichts.



Tomas Schweigen ist seit der Spielzeit 2015/16 Künstlerischer Leiter des Schauspielhaus Wien und Regisseur von THE END OF IT ALL.



THE END OF IT ALL
ein Projekt von Tomas Schweigen & Ensemble
ab 05.03. im Schauspielhaus Hotel