



THE

W

Y

W

W



THE

W

Y

W

W

INHALT

4	Vorwort Tom Leick–Burns
8	Theater ist Krise Olivier Ortolani
14	ANATEVKA (FIDDLER ON THE ROOF) Pitt Simon im Gespräch mit Jeff Thoss
22	KASIMIR UND KAROLINE Unheimliches Liebeskarussell Olivier Ortolani zu Ödön von Horváths <i>Kasimir und Karoline</i>
30	TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH + TERRAIN BORIS CHARMATZ Boris Charmatz in conversation with Elisabeth Schilling
38	ESCHENLIEBE Theresia Walser im Gespräch mit Simone Beck
44	DAS IST AUCH MEIN HAUS Mauern abbauen. Schorsch Kamerun im Gespräch mit Jeff Schinker
52	EXTINCTION / AUSLÖSCHUNG Schöner als die Wirklichkeit. Julien Gosselin im Gespräch mit Olivier Ortolani
60	GAUTHIER DANCE Eric Gauthier in conversation with Elisabeth Schilling
70	MY BODY KEEPS CHANGING MY MIND Der Körper als Ware. Marion Rothhaar im Gespräch mit Jeff Schinker

TOM LEICK – BURNS
Intendant der Théâtres
de la Ville de Luxembourg

VORWORT

WELTEN IM UMBRUCH:

PERSPEKTIVEN AUS TANZ, THEATER UND MUSIK

Dass wir uns in einer Umbruchphase befinden, lässt sich kaum leugnen. Der Ukrainekrieg hat die Idee eines friedlichen Europas vorerst zerschlagen, gleichzeitig weicht die Vormachtstellung der USA einer multipolaren Weltordnung. Die Folgen des Klimawandels werden immer drastischer sichtbar, während die Digitalisierung beständig in weitere Sphären des Alltags vordringt. Gefestigte Demokratien wirken plötzlich fragil, und es werden Stimmen laut, ob eine autoritäre Vorgehensweise die vielen Krisen der Gegenwart nicht besser meistern könnte.

Das Theater war schon immer ein Ort, an dem gesellschaftlicher Wandel veranschaulicht und verhandelt werden konnte. Es freut uns, mit „Welten im Umbruch“ in der Spielzeit 23•24 einen Zyklus an den Théâtres de la Ville zu präsentieren, der solche Prozesse in den Fokus rückt und dabei bedeutende wie auch aufstrebende Stimmen des europäischen Theaters zusammenbringt. Viele Produktionen richten den Blick nicht in die unmittelbare Gegenwart, sondern thematisieren vergangene, teils auch abstrakte Momente, in denen sich entscheidende Veränderungen ereignen oder andeuten. Wir können historische Echos erkennen, Vorahnungen kommender Katastrophen oder Revolutionen. Manchmal erblicken wir auch Ereignisse wie aus aktuellen Schlagzeilen – poetisch verfremdet oder spielerisch umgedeutet mit den Mitteln des Theaters. In jedem Fall laden uns die Stücke dazu ein, das Bühnengeschehen als Modell zu betrachten, um über unsere Zeit nachzudenken und ihren Herausforderungen aus einer anderen Perspektive zu begegnen.

Von Jerry Bocks Musical *Anatevka* mit seinem nostalgischen Blick auf das traditionsgebundene jüdische Leben im russischen Zarenreich über Werke wie Horváth's Klassiker *Kasimir und Karoline*

mit dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und Politikverdrossenheit oder auch Julien Gosselin's *Extinction/Auslöschung* in welchem er uns mithilfe von Arthur Schnitzler und seiner zum Markenzeichen gewordenen „Live Kino“-Ästhetik das Wien aus dem Jahre 1913 rekonstruiert. Theresia Walsers *Eschenliebe* mit Steve Karier in einer Regie von Daliah Kentges und die Uraufführung von Raphael Urweiders *my body keeps changing my mind*, inszeniert von Marion Rothhaar, vervollständigen die Theaterabende des Zyklus.

Als spartenübergreifende Reihe umfasst „Welten im Umbruch“ ebenfalls zwei Tanzproduktionen und eine Künstlerresidenz. Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch + Terrain Boris Charmatz präsentiert Pina Bauschs epochemachendes Stück *Nelken* und Gauthier Dance kommt zum 15. Jubiläum mit einem Doppelprogramm, das das Alte mit dem Neuen verbindet. Zum Abschluss der Künstlerresidenz von Schorsch Kamerun findet im Rahmen eines „Samedis aux Théâtres“ eine Wiedergabe des zehntägigen Austausches in Musik und Text statt. Workshops, offene Proben und Nachgespräche ergänzen das Programm.

Wir freuen uns, Sie am 29. Februar zur Premiere von *Anatevka* und natürlich auch zu Vorstellungen der weiteren Produktionen begrüßen zu dürfen, und hoffen, dass diese Ihnen ebenso packende wie anregende Theatererlebnisse rund um das Thema „Welten im Umbruch“ bieten werden.



OLIVIER ORTOLANI
Freischaffender Dramatiker
und Theaterpublizist

THEATRE IST KRISE

Die heutige Welt steht ganz im Zeichen der Krise. Gleich mehrere Katastrophen sind bereits vorhanden oder bewegen sich auf uns zu: Krieg in der Ukraine und im Nahen Osten, drohende Bürgerkriege, Pandemie, anwachsender Rechtsextremismus, zunehmende Armut, soziale Spannungen und rassistische Konflikte, aufflammender Antisemitismus, Terrorismusgefahr, Aussicht auf die vollständige digitale Kontrolle unseres Denkens und Handelns, Artenschwund, Politikverdrossenheit, globale Erwärmung ... All diese Hinweise deuten darauf hin, dass wir nicht erst dabei sind in ein neues Zeitalter einzutreten, sondern bereits mitten drin sind, ein Zeitalter der fundamentalen Umbrüche, das eine neue Bewertung der Krisen und einen anderen Umgang mit ihnen herausfordert. „Obwohl sich der Kapitalismus von Krisen nährt und sie dazu benutzt, stärker denn je wiederaufzutauchen, wächst der Verdacht, dass die bewährte Formel diesmal nicht funktionieren wird.“ (Slavoj Žižek)

All das verstärkt natürlich den allgemeinen Werteverfall und die immer grösser um sich greifende Orientierungslosigkeit. Schon vor Jahren stellte der deutsche Regisseur Michael Thalheimer, von dem einige seiner Inszenierungen in den letzten Jahren auch im Grand Théâtre zu sehen waren, fest: „Ich glaube, wir leben nach wie vor in einer Gesellschaft, die fast alle Werte einfach über Bord geworfen hat. Und bei vielen Werten ist es ja auch richtig so. Es ist ja toll, sich von den doppel-moralischen Werten oder von den Werten, die auf einem Dogma beruhen, zu befreien. Aber wir haben uns ja von allem befreit: dem Glauben an die Religion, dem Glauben an den Staat, dem Glauben an die Gesellschaft, dem Glauben an die Ehe. Das Einzige, was übriggeblieben ist, ist das Individuum. Das Ich, das ach so großartig ist. Der größte Wert, der in unserer Gesellschaft herrscht, ist die Selbstverwirklichung, aber das

führt zur Unzufriedenheit, weil wir nichts mehr außerhalb von uns selbst wissen und nichts mehr haben, was uns einen Halt geben kann und was unterscheiden kann zwischen Gut und Böse.“

Auch im Theater scheinen die Zeiten vorbei zu sein, wo man noch an seine ungebrochene Kraft als gesellschafts- und menschenverbessende Stätte und als wertsetzende Anstalt glaubte. In unserer Epoche der allgemeinen Verunsicherung und der düsteren Zukunftsperspektiven steht auch das Theater immer mehr unter einem Legitimationszwang. Heute mehr denn je, muss das Theater sich rechtfertigen, warum es überhaupt (noch) existiert, ob in unserer sich immer mehr medial vernetzten Welt, diese Institution nicht längst zu einem Fremdkörper geworden ist, der nur noch von Ewiggestrigen, Traditionalisten und weltfremden Ästheten besucht wird, die noch nicht gemerkt haben, aus welcher Richtung der Wind des Zeitgeistes längst weht und die sich noch immer in einer Welt heimisch fühlen, die längst untergegangen ist und nur noch durch die künstliche Beatmung am Leben erhalten wird. Kurzum: das Theater ist in der Krise. Aber war es das nicht schon seit es existiert? Denn, glaubt man dem Dramatiker Heiner Müller: „Theater ist Krise.“ Und warum sollte das Theater eine Ausnahme bilden in einer Gesellschaft der zunehmenden Krisen, in einer Gesellschaft, die die Krise zu ihrem Dauerzustand gemacht hat?

Wenn der Regisseur Peter Brook einmal behauptet hat: „Theater braucht die permanente Revolution“, so heißt das nichts anderes als dass das Theater niemals festen, ewig gültigen Regeln unterworfen ist, sondern nur lebendig bleiben kann, wenn es sich ständig neu definiert, indem es nicht aufhört, sich den Veränderungen und Neuerungen in der Gesellschaft und in seinem und anderen künstlerischen Bereichen zu stellen und darauf versucht mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln so produktiv wie möglich zu reagieren. So hat die Allgegenwart von Film, Fernsehen und Internet beispielsweise die Theaterpraxis in den letzten Jahren bereits tiefgehend verwandelt. Der sich immer weiter ausdehnenden audio-visuellen Maschine und ihrem Eindringen in viele Lebensbereiche begegnet das Theater jetzt gerne, indem es sich selbst auch der Technik bedient, das heißt zunehmend mit mechanischen Bildern arbeitet, Filme und Fotos einspielt, Video-Aufnahmen einsetzt, die das dreidimensionale Live-Geschehen auf der Bühne noch einmal in seiner Zweidimensionalität auf eine Leinwand projizieren und neben den Schauspielern eine neue Figur mit ins Spiel gebracht hat, nämlich den Kameramann, der manchmal fast zum Protagonisten der Aufführung wird. Die Verwendung von Filmen im Theatergeschehen ist auch keine rezente Erfindung. Der Regisseur Erwin Piscator hat bereits im Berlin der Weimarer Republik darauf zurückgegriffen. Der Einbau

von Film-Dokumenten, die für Brecht „das Gewissen des Stücks“ darstellten, sollten das Drama aus einer privaten Atmosphäre herausheben und in einen größeren sozialen und politischen Kontext stellen. Es war der Beginn des politischen und epischen Theaters.

Die Verwendung von Film- und Video-Material im Theater kann durchaus seine Reize haben, wenn sie so souverän wie bei Julien Gosselin oder Frank Castorf oder Peter Sellers gehandhabt wird, bei denen der lebendige Schauspieler nie aufhört im Mittelpunkt zu stehen. Doch bei zu großem Einsatz von Maschinen und vorgefertigten Bildern, droht das Theater meist jeden improvisatorischen Impuls zu verlieren; statt Kritik an den technischen Gerätschaften zu üben, erliegt das Theater allzu oft ihrer Faszination. Doch könnte es auch anders sein, wie Jakob Hayner es in seinem Buch *Warum Theater* beschrieben hat. Es könnte zeigen, „dass Mechanisierung, Robotisierung oder Digitalisierung nicht die Grundlage der Gesellschaft bilden, sondern nur deren technische Erweiterung. Es könnte zudem demonstrieren, dass der Technoidealismus nicht in der Lage ist, seine eigenen sozialen Voraussetzungen zu erkennen. In der Kritik der rein technischen Erscheinungsform der Welt liegt ein spezifisches Vermögen des Theaters“. Nicht das Ausstellen technischer Spielereien ist ein produktiver Umgang mit der Angst und den Verlockungen, die die digitale Welt hervorruft, sondern die sinnlich-plastische Präsentation der Veränderungen, der Verluste aber auch der Chancen, die eine hypertrophe Geräte-

**„Was ich tu: ich gucke. Vielleicht ist es das.
Ich hab' immer nur Menschen beguckt.
Ich hab' nur menschliche Beziehungen gesehen
oder versucht zu sehen und darüber zu
sprechen. Das ist, wofür ich mich interessiere.
Ich weiß auch nichts Wichtigeres als das.“**

Pina Bausch

werden, wenn es nicht versucht den Mainstream-Bildern von Film und Fernsehen nachzueifern, sondern nach Bildern forscht, die unsere Gewissheiten auf die Probe stellen, die unsere Vorstellungen von der Wirklichkeit erzittern lassen, die uns unmittelbar berühren und verstören, die das Unbekannte im Bekannten aufspüren. Das schafft man, indem man die Wirklichkeit nicht einfach platt imitiert oder abfotografiert, sondern in eine andere, autonome Wirklichkeit übersetzt, die des Theaters, die wiederum auf die außertheatralische Wirklichkeit zurückverweist, ohne sich allerdings mit ihr zu decken.

welt im humanen Verhalten bewirken. Das kann aber am auffälligsten und unterhaltsamsten nur im Spiel von Akteuren gezeigt werden. Das Theater kann „eine Schule des Sehens“ (Bazon Brock)

Da der Warencharakter des Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft seinen wahren Charakter unterdrückt, könnte eine der Aufgaben des Theaters darin bestehen, die rechte Ordnung der Menschenseele zu untersuchen und wenigstens für die Dauer einer Aufführung wiederherzustellen. Das heißt eine Ahnung davon zu geben, wie ein nicht-entfremdetes, nach allen Seiten voll entfaltetes Menschendasein aussehen könnte. Im Tanztheater der Pina Bausch kann man erfahren, was Maxim Gorki einmal schrieb: „Der Mensch bedeutet unermesslich mehr als gewöhnlich von ihm gedacht wird, und viel mehr, als er selbst von sich denkt.“ Denn das Theater der Pina Bausch zeichnet sich dadurch aus, dass eine internationale Gruppe von ganz eigenständigen Persönlichkeiten gemeinsam auf der Bühne eine Geschichte erzählt, die jedem Tänzer viel Raum lässt, seine individuellen Erlebnisse und Erinnerungen mit einzubringen und auch den Zuschauern ermöglicht die unterschiedlichsten Sichtweisen auf das Dargebotene und die Darsteller zu entwickeln. Dieses Theater macht neugierig auf den Menschen und auf die ihm innenwohnenden verschütteten Möglichkeiten und Sehnsüchte. Immer wieder haben die Tänzer von Pina Bausch berichtet, dass sie ihnen geholfen hat, Gefühle bei ihnen freizulegen und auszudrücken, von denen sie selbst nicht ahnten, dass sie überhaupt existierten. Der Dramaturg Raimund Hoghe hat ihre Proben so beschrieben: „Sehr konzentriert, sehr ruhig verfolgt Pina Bausch die Suche ihrer Gruppe. „Jeder soll so sein, wie er will oder sich entwickelt hat“, sagt sie in einem Gespräch und umschreibt ihre nicht allein auf die Probe beschränkte Haltung mit: „Was ich tu: ich gucke. Vielleicht ist es das. Ich hab' immer nur Menschen beguckt. Ich hab' nur menschliche Beziehungen gesehen oder versucht zu sehen und darüber zu sprechen. Das ist, wofür ich mich interessiere. Ich weiß auch nichts Wichtigeres als das.“

Das Theater ist vielleicht die Kunstform, die dem Leben am nächsten steht, sind doch die wesentlichen Merkmale der beiden: die Verwandlung und die Vergänglichkeit. Man könnte auch noch den Konflikt hinzufügen, der der Treibsatz jeder dramatischen Handlung ist und der uns im Leben auf Schritt und Tritt begegnet. Nicht nur Brecht hat darauf hingewiesen, dass die Widersprüche die Sachen vorantreiben, auch der Regisseur Peter Zadek hat betont, was der Gewinn für die Gesellschaft sein kann, wenn Konflikte im Theater zur Anschauung gebracht werden: „Ich glaube, dass die Welt immer wieder aus unlösbaren Gegensätzen besteht, und je mehr man diese zeigt und beschreibt, sie in Diskussionen oder im Theater aufeinanderprallen lässt, desto weniger brauchen Menschen deswegen zu kämpfen, desto weniger prallen sie in der Realität gegeneinander.“



Anatevka © Martin Kaufhold



Kasimir und Karoline © Luiza Puiu



Nelken © Evangelos Rodoulis



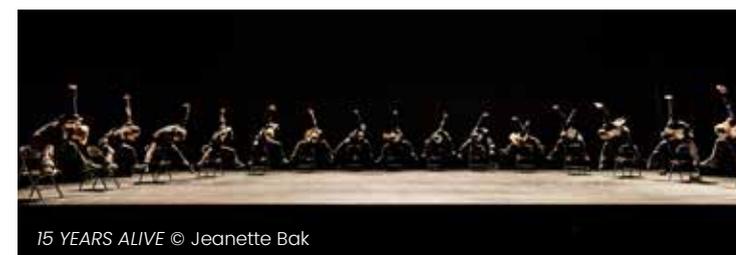
Eschenliebe © Thomas Mueller



Extinction / Auslöschung © Simon Gosselin



RENAISSANCE © Jeanette Bak



15 YEARS ALIVE © Jeanette Bak

MUSICAL VON JOSEPH STEIN
(BUCH), JERRY BOCK (MUSIK)
UND SHELDON HARNICK
(GESANGSTEXTE)

ANATEVKA (FIDDLER ON THE ROOF)

29 | 02

01 | 03

02 | 03

- 20:00 Uhr
- Grand Théâtre

In Deutsch mit englischer Übertitelung

Dauer **02:25 + Pause**

Erwachsene **25€, 20€, 15€** / < 26 Jahren **8€** /
Kulturpass willkommen

•
Einführung zum Stück von Frau Simone Beck
½ Stunde vor jeder Vorstellung (DE)

•
Musical in zwei Teilen, basierend auf den Geschichten
von **Scholem Alejchem**, mit ausdrücklicher Genehmigung
von **Arnold Perl**

Buch von **Joseph Stein**, Musik von **Jerry Bock**
Gesangstexte von **Sheldon Harnick**

Deutsch von **Rolf Merz** und **Gerhard Hagen**

Produziert für die Bühne in New York von **Harold Prince**

Original-Bühnenproduktion in New York inszeniert und
choreographiert von **Jerome Robbins**

•
Musikalische Leitung **Justus Thorau**

Inszenierung **Gil Mehmert**

Bühne **Jens Kilian**

Kostüme **Claudio Pohle**

Choreographie **Bart De Clercq**

Licht **Michael Heidinger**

Dramaturgie **Stephanie Schulze**

Choreinstudierung **Jaume Miranda**

•
Tevje, ein Milchmann **Enrico de Pieri**

Golde, seine Frau **Christiane Motter**

Zeitel / Oma Zeitel **Nina Links**

Hodel **Bettina Maria Bauer**

Chava / Fruma Sara **Annika Steinkamp**

Shprintze **Finja Hagen** / **Clara Schöne** / **Alessia Weyand**

Bielke **Eliana Bondarenko** / **Theresa Prinz**

Jente **Eva Kammigan**

Mottel Kamzoil **Max Dollinger** / **Jon Jurgens**

Perchik **Nico Hartwig**

Lazar Wolf **Stefan Röttig**

Motschach **Martin Planz**

Rabbi **Algirdas Drevinskas**

Mendel **Chadi Yakoub**

Awram **Johannes Summer**

Nachum **Harald Häusle**

Schandel **Barbara Brückner** / **Alexandra Didie**

Wachtmeister **Pitt Simon**

Fedja **Juri Menke**

Sascha **Jurriaan Bles**

Der Fiedler **Timothy Braun** / **Wolfgang Mertes**

Ensemble **Rohan Hazelton, Thomas Weal**

•
Orchester **Saarländisches Staatssorchester**

Chor **Opernchor des Saarländischen Staatstheaters**

Statisten **Statisterie des Saarländischen Staatstheaters**

•
Koproduktion **Saarländisches Staatstheater; Les Théâtres
de la Ville de Luxembourg**



© Martin Kauthold

IM GESPRÄCH

MIT PITT SIMON
Von Jeff Thoss

Sie stehen zum ersten Mal in einem Broadway-Musical auf der Bühne. Wie unterscheidet sich diese Arbeit von Ihren anderen Engagements?

Ich habe schon in Stücken mitgespielt, in denen es Tanz- und Gesangseinlagen gab, oder etwa in Helge Schneiders *Mendy – Das Musical*, das vor ein paar Jahren am Kapuzinertheater lief. Aber das war alles vom Gefühl her noch recht nahe am Sprechtheater und hatte nicht die Dimensionen eines Broadway-Musicals. Bei *Anatevka* habe ich schnell gemerkt, dass das eine andere Nummer ist, bei der gleich in der ersten Probe die SolistInnen ans Klavier gerufen werden und die Musik im Mittelpunkt steht. Die ersten zwei Tage hatte ich den Eindruck, dass bereits ungewöhnlich viele Leute auf der Bühne sind, am dritten kam dann der Chor hinzu ... und später noch Kinder, StatistInnen und schließlich das Orchester. Ich wurde mir also rasch bewusst, dass ich Teil einer richtig großen Produktion bin, die die unterschiedlichen Sparten vereint. In den Pausen musste man seine KollegInnen oft erst mal fragen, was eigentlich ihr Fach ist.

„Ich wurde mir also rasch bewusst, dass ich Teil einer richtig großen Produktion bin, die die unterschiedlichen Sparten vereint.“

Pitt Simon

Was mich fasziniert hat, ist die ungeheure Effizienz, mit der geprobt wurde. Nach zweieinhalb Wochen haben wir bereits einen ersten Durchlauf gemacht, von solch einer Riesenproduktion mit Schauspiel, Tanz und

Gesang! Das heißt, dass der Regisseur, Gil Mehmert, von Anfang an sehr präzise gearbeitet hat und eine klare Vorstellung davon hatte, was er wollte. Er hat viel Erfahrung mit Musicals und hat einen typischen Satz zitiert,

den ich so oder so ähnlich auch schon oft gehört habe: „Bei der Premiere waren wir noch nicht ganz bereit, aber jetzt, nach der dreißigsten Vorstellung, hat das Ganze den nötigen Drive.“ Damit wir also bei der Premiere an dem Punkt waren, an dem alles reibungslos funktioniert hat und es gleich diesen Wow-Effekt gab, haben wir sehr früh mit Durchläufen angefangen, anfangs noch auf der Probebühne, ohne die Drehbühne und das endgültige Bühnenbild, das hier lediglich durch Gerüste dargestellt wurde. Dennoch wurden auch die Szenenübergänge und Kulissenwechsel, die später natürlich noch angepasst wurden, von Anfang an mitgeprobt. Auch hier konnte man beobachten, mit welcher Genauigkeit und Geschwindigkeit gearbeitet wurde. Der Probenzeitraum war nicht länger als sonst. Aber trotz der unzähligen Mitwirkenden, des komplexen Bühnenbilds und der schieren Ausmaße des Ganzen hatte ich bei der Premiere nicht den Eindruck, dass irgendjemand noch mal schnell überlegen musste, was im nächsten Moment zu tun sei.

Anatevka ist eine deutsch–luxemburgische Koproduktion, die am Saarländischen Staatstheater entstand und nun im Grand Théâtre läuft. Wie haben Sie die Arbeit über Landesgrenzen hinweg empfunden?

Ich habe bislang eher wenig an deutschen Theatern gearbeitet, sodass ich auch hier viele neue Erfahrungen sammeln konnte. Ein Staatstheater mit fixem Ensemble wie Saarbrücken funktioniert natürlich anders als die Luxemburger Theaterszene, in der wir als Freischaffende immer nur für einzelne Projekte zusammenkommen. Es ist ein durchorganisierter Betrieb mit viel Routine, und das meine ich nicht negativ. Auch hier stecken die Menschen viel künstlerisches Herzblut in ihre Arbeit, aber mir ist aufgefallen, dass die Arbeitsweise eine andere ist. Eine typische Ensemble-Produktion ist *Anatevka* allerdings nicht, da viele Gäste dabei sind, etwa unter den SolistInnen.

Ein weiterer Unterschied zu Luxemburg ist, dass ich zusammen mit der Anfrage für die Rolle auch gleich einen Spielplan mit über dreißig Vorstellungen über die gesamte Spielzeit hinweg bekommen habe. Hier ist die Praxis ja eher, dass die Termine alle relativ nahe am Premierendatum liegen und die Produktion dann in der Regel erst mal abgespielt ist.

Jedenfalls freue ich mich auf *Anatevka* in Luxemburg und bin gespannt, wie es hier ankommt. Es ist sicherlich eine logistische Herausforderung, solch eine Produktion auf eine andere Bühne zu bringen. Hinter den Kulissen ist sehr viel los: Zahlreiche DarstellerInnen wechseln mehrmals in Windes-

eile das Kostüm und laufen in die Maske, Elemente des Bühnenbilds werden hin und her geschoben und genau im richtigen Augenblick auf die Bühne gebracht, die unzähligen Requisiten müssen stets zum richtigen Zeitpunkt griffbereit am richtigen Ort liegen ... Der technische Aufwand ist enorm.

Welche Figur spielen Sie in *Anatevka*? Was ist die spezielle Herausforderung dieser Rolle?

Ich spiele den Wachmeister, den Chef der örtlichen russischen Polizei. Es ist eine kleine Sprechrolle mit wenigen Auftritten, aber jeder davon hat große Auswirkungen. Der Wachmeister überbringt stets schlechte Nachrichten. Er gibt die Anordnungen weiter, die er von oben bekommt und die natürlich auf die Diskriminierung und Unterdrückung der jüdischen Gemeinde in Anatevka hinauslaufen. Dabei verspürt er Sympathie für die BewohnerInnen des Shtetls und insbesondere für die Hauptfigur, Tevje. Am Anfang warnt er diesen, dass die russischen Beamten eine kleine „Demonstration“ veranstalten müssen, damit ihre Vorgesetzten glauben, dass sie ihrer Arbeit nachgehen. Der Wachmeister hat ein schlechtes Gewissen und entschuldigt sich aufrichtig bei Tevje, kann den Pogrom aber nicht verhindern.

„Es ist eine kleine Sprechrolle mit wenigen Auftritten, aber jeder davon hat große Auswirkungen.“

Pitt Simon

Für mich war das Spannende an der Rolle diese Zerrissenheit, und dass man sie nur sehr konzentriert und punktuell zeigen kann. Ich habe nicht die Möglichkeit, eine Figur über einen ganzen Abend ausgiebig zu entwickeln, sondern muss in den kurzen Momenten auf der Bühne den Zwiespalt des Wachmeisters herausarbeiten: Er hat nichts gegen die Jüdinnen und Juden, will ihnen nichts Böses, führt nur seine Befehle aus, aber letztlich wirkt er an ihrer Vertreibung mit. Es ist wirklich eine Herausforderung, auf so kleinem Raum die Figur zum Leben zu erwecken.

Zuletzt: Gehen Sie selbst gerne in Musicals? Sind Sie vielleicht sogar ein Musical-Fan?

(Lacht.) Wenn man über Musicals spricht, beziehen die Leute immer gleich Stellung. Dann heißt es schnell: „Ich mag Musicals eigentlich nicht, aber dieses oder jenes finde ich ganz okay.“ Ich kann nicht behaupten, dass ich sonderlich viele Musicals gesehen hätte; ich finde nicht so leicht in das Genre hinein. Also, „Fan“ eher nicht. Aber nach meinem Engagement in *Anatevka* muss ich gestehen, dass diese Show mich sehr berührt und die Lieder von Jerry Bock und Sheldon Harnick zu Ohrwürmern für mich geworden sind. Wenn ich für eine Aufführung ins Theater komme, sage ich

„Nach meinem Engagement in *Anatevka* muss ich gestehen, dass diese Show mich sehr berührt und die Lieder von Jerry Bock und Sheldon Harnick zu Ohrwürmern für mich geworden sind.“

oft zu einem oder einer der SolistInnen: „Jetzt hatte ich dich mal wieder drei Tage im Ohr!“ Nach dieser Erfahrung kann ich also nur dazu raten, nicht pauschal zu urteilen und dem Musical auch als Nichtfan eine Chance zu geben.

Pitt Simon





ÖDÖN VON HORVÁTH

06 | 03

07 | 03

08 | 03

- 20:00 Uhr
- Théâtre des Capucins

In Deutsch

Dauer **01:30 (keine Pause)**

Erwachsene **20€, 15€, 8€** / <26 Jahren **8€** / Kulturpass willkommen

•
Einführung zum Stück von Frau Simone Beck
½ Stunde vor jeder Vorstellung (DE)

•
Mit **Philipp Auer, Tobias Artner, Simon Bauer, Laura Laufenberg, Lennart Preining, Konstantin Rommelfangen, Michael Scherff, Jeanne Werner**

•
Inszenierung **Moritz Franz Beichl**

Bühne **Anouk Schiltz**

Kostüme **Astrid Klein**

Musik **Philipp Auer**

Dramaturgie **Thorben Meißner**

Regieassistentz **Anna–Katharina Hofbauer**

Ausstattungsassistentz **Nathalie Villarmé**

Soufflage **Doris Strasser**

Inspizienz **Paul Goga**

•
Koproduktion **Landestheater Niederösterreich;**
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

07 | 03

Nachgespräch mit dem künstlerischen Team



© Luiza Putu

UNHEIMLICHES LIEBESKARUSSELL

ZU ÖDÖN VON HORVÁTHS *KASIMIR UND KAROLINE*
Olivier Ortolani

„Gott, was sind das für Zeiten! Die Welt ist voller Unruhe, alles drunter und drüber, und noch weiß man nichts Gewisses! Man müsste ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht“ schrieb der 37-jährige Ödön von Horváth am 23. März 1938 aus Budapest an seinen Freund Franz Theodor Csokor, ehe er, der unfreiwillige Emigrant, am 1. Juni von einem herabstürzenden Ast auf den Champs-Élysées in Paris getötet wurde. Den kurz darauf beginnenden zweiten Weltkrieg hat er nicht mehr erlebt, doch seine vorausseilenden Anzeichen, hat dieser „Dramatiker der Krise“, wie er gerne genannt wird, wie kaum ein anderer Stückeschreiber im sich immer mehr deformierendem Bewusstsein der deutschen Mittelklasse, als Träger der Naziherrschaft, wahrgenommen und in seiner Literatur mit seinem unbestechlichen Röntgenblick beschrieben.

Im 1932 geschriebenen Stück, *Kasimir und Karoline*, einer „Ballade voll stiller Trauer, gemildert durch Humor, das heißt durch die alltägliche Erkenntnis: „Sterben müssen wir alle!“, wie Horváth es selbst genannt hat, wird in 117 kurzen Szenen, die vertrackte Liebesgeschichte der kleinen Angestellten Karoline und des gerade arbeitslos gewordenen Chauffeurs Kasimir vor dem Hintergrund des Münchner Oktoberfestes geschildert. Die junge, lebenslustige Karoline will sich auf den bayrischen

„Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit.“

Ödön von Horváth

Wies'n eigentlich nur amüsieren, doch Kasimir, ihr Bräutigam, ärgert sie gleich am Anfang mit seiner düsteren Stimmung, da man

ihn am Tag zuvor abgebaut hat. Da sie sich den Spaß nicht verderben lassen will, lässt sie ihn einfach stehen, und wendet sich dem Zufallsbe-

kannten Schürzinger zu, der ihr gleich philosophisch daherkommt: „Nehmen wir an, Sie lieben einen Mann. Und nehmen wir weiter an, dieser Mann wird nun arbeitslos. Dann lässt die Liebe nach, und zwar automatisch.“ Auch wenn sie dies bestreitet, so wehrt Karoline sich doch nicht dagegen, wenn ihr neuer Verehrer, sie seinem Chef, dem Kommerzienrat Rauch, für ein erotisches Abenteuer zur Verfügung stellt. Denn der Zuschneider Eugen Schürzinger und „seine“ Karoline wollen beide höher hinaus. Er erhofft sich dadurch eine berufliche Beförderung, und sie sinniert: „Das Leben ist hart und eine Frau, die etwas erreichen will, muss einen einflussreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen“. In der Zwischenzeit ist Kasimir dem zwielichtigen und gewalttätigen Merkl Franz begegnet, der bei einem Einbruch in „hochkapitalistische Limousinen“ geschnappt wird, und für dessen Tat, seine Freundin Erna die allgemein miserablen wirtschaftlichen Verhältnisse verantwortlich macht: „Aber die Menschen wären doch gar nicht schlecht, wenn es ihnen nicht schlecht gehen tät. Es ist eine himmelschreiende Lüge, dass der Mensch schlecht ist.“ Allein gelassen, findet Erna in Kasimir einen neuen Partner, und Karoline tut sich mit Schürzinger zusammen, nachdem ihr Aufstiegsversuch in eine höhere

„Das Leben ist hart und eine Frau, die etwas erreichen will, muss einen einflussreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen.“

Karoline

auf.“ Auch wenn Karoline zu einer bitteren Erkenntnis gekommen ist: „Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich – aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln und das Leben geht weiter, als wär man nie dabei gewesen.“

Ödön von Horváth gilt als Erneuerer des Volkstücks, weil er die idyllisch-romantisch-verklärende Atmosphäre des alten Volkstücks zerstört hat, indem er sich nicht scheute die Probleme seiner Zeit, wie etwa die Weltwirtschaftskrise, die Arbeitslosigkeit, die Inflation, die politischen Querelen und der wachsende Einfluss des Faschismus in Deutschland darzustellen. Und zwar im Bewusstsein und den Reaktionen der Gesellschaftsschicht, die immer mehr an Bedeutung gewinnt, nämlich der Mittelschicht. Sein Interesse gilt dem allgegenwärtigen Kleinbürger, meist in der dämonischen Erscheinung des Spießers. Nicht umsonst heißt einer seiner Romane *Der ewige Spießler*. Als „treuer Chronist meiner Zeit“, wie Horváth sich selbst bezeichnet, hat er vor allem die „große Masse“ im Visier, die „zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten

Kleinbürgern“ besteht. Wie in *Kasimir und Karoline* zeichnen sich Horváths Menschen gewöhnlich dadurch aus, dass sie mit ihrer Stellung in der Gesellschaft völlig unzufrieden sind, sich aber über die wahren Ursachen ihres Missmuts nicht im Geringsten im Klaren sind. So flüchten sie sich permanent in Illusionen, immer wieder werden Ausbrüche aus ihrer Situation versucht, die in einem meist noch schlimmeren Zustand enden. Dem tristen Alltag wollen diese Menschen beispielsweise entfliehen, indem sie sich auf dem Oktoberfest amüsieren, auf dem man auch eine Freak-Show besuchen kann, um sich dort an „Abnormitäten (zu) ergötzen“ und sich über diese zu erheben, und „dabei nicht bemerken, wie sie die Gesellschaft zu eigentlich noch krasserem Abnormitäten längst verkrüppelt hat“ (Hellmuth Karasek). Oder man stimmt im Chor ein volkstümliches Lied an, das einem das heiß ersehnte Glück bei einer Maß Bier verspricht und „die Sorgen zu Haus“ lassen kann. Der ununterbrochene Einsatz der Musik, die eine Harmonie vorgaukelt, die es so in der Wirklichkeit niemals geben wird, verstärkt dazu noch Horváths dramaturgische Methode, die vorzugsweise mit Kontrasten arbeitet. Dennoch wäre es falsch, wenn man, wie Franz Werfel, in Horváth einen Dramatiker mit einem „Blick von oben“ sehen würde, der seine Figuren erbarmungslos bloßstellt. Es ging ihm um „die Demaskierung des Bewusstseins“ und nicht um die Demaskierung des „kleinen Mannes“, dessen (unerfüllte) Sehnsüchte er durchaus ernst nahm. Gegen den Vorwurf der Parodie oder der Satire hat Horváth sich immer gewehrt.

„Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich – aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln und das Leben geht weiter, als wär man nie dabei gewesen.“

Karoline

Der scharfsinnige Analytiker des Kleinbürgertums Horváth hat treffend gesehen, dass man dem Selbstverständnis und dem Bewusstsein der Mitglieder dieser Klasse zwischen den Klassen am besten über die Sprache auf die Spur kommen kann. Seine Figuren leben ganz aus der Sprache heraus, die sie beherrschen und von der sie beherrscht werden. Mit ihrer, oft von unbeholfenen, verdrehten sprachlichen Artikulationen, Fremdwörtern, Sprachhülsen, „Kalendersprüchen“ gespickten Alltagssprache versuchen sie sich nach außen ein Bild zu geben, das ihre wahre soziale Lage verschleiern soll und sich in den Augen ihrer Dialogpartner höher zu stellen als sie es in Wirklichkeit sind. So verraten sie unfreiwillig mehr als sie wollen über sich selbst und ihre geheimen Wünsche und Intentionen. Horváth hat dazu in der *Gebrauchsanweisung*, eine der wenigen theoretischen Äußerungen zu seinem Theater, gesagt: „Es hat sich

nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muss ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus – und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung – eine Synthese aus Ernst und Ironie.“

Eine schöne Hommage an Ödön von Horváth hat 1971 ein anderer Erneuerer des deutschen Volksstücks, Franz Xaver Kroetz, mit diesen Worten geäußert: „Dieser Punkt hat mich von Anfang an an Horváths Stücken fasziniert: die bewusste Katastrophe zwischen dem, was Horváths Figuren sagen, und dem, was sie meinen, zwischen dem, was sie meinen müssen, weil sie dazu erzogen sind, und dem, was sie zu meinen, obwohl sie es meinen wollen, nicht in der Lage sind.“



© Luiza Puiu

28

28



© Luiza Puiu



TANZTHEATER WUPPERTAL
PINA BAUSCH
+ TERRAIN
BORIS CHARMATZ

13 | 03
14 | 03
15 | 03

- 20:00 Uhr
- Grand Théâtre

Mit 20 TänzerInnen

Dauer **01:50 (keine Pause)**

Erwachsene **25€, 20€, 15€** / <26 Jahren **8€** / Kulturpass willkommen

Inszenierung und Choreographie **Pina Bausch**

Bühnenbild **Peter Pabst**

Kostüme **Marion Cito**

Dramaturg **Raimund Hoghe**

Musikalische Mitarbeit **Matthias Burkert**

Mitarbeit **Hans Pop**

Probenleitung Neueinstudierung 2024 **Silvia Farias Heredia,**

Eddie Martinez

Mitarbeit **Magali Caillet Gajan**

Mit **Andrey Berezin, Naomi Brito, Emily Castelli, Maria Giovanna Delle Donne, Taylor Drury, Çağdaş Ermiş / Dean Biosca, Letizia Galloni, Luciėny Kaabral, Simon Le Borgne, Reginald Lefebvre, Alexander López Guerra, Nicholas Losada, Julian Stierle, Christopher Tandy, Tsai-Wei Tien, Aida Vainieri, Frank Willens**
Stuntmen **Moritz Fischer, Bodo Haack, Hendrik Mohr, Florian Szedlarik**

Weltpremiere

1. Version **30.12.1982, Opernhaus Wuppertal**

2. Version **16.05.1983, im Zelt des Englischen Garten in München**

Aufführungsrechte **Verlag der Autoren Frankfurt am Main, für die Pina Bausch Foundation**

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

+ **Terrain Boris Charmatz**

Intendant **Boris Charmatz**

Geschäftsführer **Dr. Daniel Siekhaus**

Künstlerischer Betriebsdirektor **Robert Sturm**

12 | 03

Professional masterclass

with **Franko Schmidt**

1pm • Grand Théâtre

More info: www.lestheatres.lu

15 | 03

Nachgespräch mit dem künstlerischen Team



IN CONVERSATION

WITH BORIS CHARMATZ
By Elisabeth Schilling

Since season 2022 • 23, you are the new director of Tanztheater Wuppertal. Next to the company's name, we read the word *Terrain* – a new vision and initiative of yours, that you launched in 2019. Tell us more about what *Terrain* is and how Tanztheater Wuppertal relates?

I think Tanztheater Wuppertal doesn't need another structure. But I am French, and we always speak about Europe, we always speak about the French-German bond and there is not much happening around this idea in culture. So, I decided to organise a structure between two regions but also between the two countries, which would combine my company *Terrain*, founded in 2019 in the Hauts-de-France and Tanztheater Wuppertal. *Terrain* is a very small structure in comparison to Tanztheater Wuppertal. However, *Terrain* and its team are specialists with projects in public spaces. *Terrain* knows my work, Tanztheater Wuppertal knows the work of Pina Bausch; so instead of coming to Wuppertal

"instead of coming to Wuppertal and changing everything, it is more interesting to come to Wuppertal and take the company as it is."

Boris Charmatz

and changing everything, it is more interesting to come to Wuppertal and take the company as it is. *Terrain* and Tanztheater Wuppertal is one project for me, one website, one agenda.

Another relation between Hauts-de-France and Wuppertal is a history of coal, the textile industry. There is something to be created there connected to these landscapes, these histories in relation to energy, change of energy, the climate. We are still figuring out how to

implement this relation. Currently, we are co-producing work together and we are bringing Pina Bausch's work to theatres in Haut-de-France, where they've never seen a piece by her live.

In Wuppertal, Terrain is opening the windows, bringing fresh air. The first project we brought was *Wundertal*, a project that took place on the street, with professional dancers and amateurs. We were 200 people dancing in the street for three hours. Of course, the company is famous for these big stage production pieces by Pina Bausch. I think me coming to Wuppertal brings other perspectives for the company. And Pina Bausch's and my aesthetics are very different. I think it is very good that they didn't chose a "neo-Pina Bausch" choreographer to continue dance in Wuppertal. This collaboration between Terrain and Tanztheater Wuppertal opens new perspectives that are nourishing each other.

I love the vision you wrote on Terrain, which sounds to me like an imagined space, given you describe it being formed of "only a human architecture, an institution of gestures, bodies in movement, without walls". But how is this vision achieved in everyday life?

With Terrain, we work a lot outside. We move a lot; we are very nomadic. Terrain comes out of this dream to have a little dance studio with no walls, no ceiling, exposed to the wind, the rain. You know Wuppertal is very rainy and I still think you see Wuppertal as a post-industrial city, a grey city. But it is very green. We have a green mayor; we have a lot of forests and parks. I still want to have an open air – let's say – art center. The fact that I am there for a long time means that I have really time to develop this. To find a place to create it.

There will be a Pina Bausch Centre, and the plan is to have open spaces, open air, without roof opportunities. I am excited that the architect made a project between Terrain and Tanztheater Wuppertal. The plan is to build

"This collaboration between Terrain and Tanztheater Wuppertal opens new perspectives that are nourishing each other."

Boris Charmatz

there. I am learning how to deal with the company, with the repertoire of Pina. I am really an outsider. I am with a lot of insiders. People who dedi-

a theater, a foyer, but also terraces, a studio open to the river – a permeable space. This idea aligns wonderfully with the vision of Terrain.

I have to say that I am really in the beginning of my contract

"And there was a moment when I fell in love with the company. I like history, I like memory. I decided to jump in the swimming pool without thinking too much."

Boris Charmatz

How to make it not just a repertoire company, but to really have a dynamic between new pieces and the repertoire, that must be alive! With Pina, it was a repertoire that was always changing, that was always re-questioned. When a new dancer joined the company, the role was adapted, the costume changed. Somehow the pieces were very alive. And this is something we need to keep!

It seems quite a big challenge to make the split between the history and the contemporary. To be honest it is too much of a challenge. No choreographer should come back to Wuppertal after Pina. In a way, I decided to. I had many, many reasons not to come. And there was a moment when I fell in love with the company. I like history, I like memory. I decided to jump in the swimming pool without thinking too much.

Pina had this thing that she was afraid that dance would not go on after her. She was not afraid of her own repertoire; she knew it would go on. But dance in Wuppertal could die in that sense. It is an amazing capital for dance, the audience is amazing, the people of Wuppertal, the public support, the political support is amazing. All the dancers, all the technicians, all the administrative team, they are so dedicated. I think someone had to come and go on.

Next to Pina Bausch's famous work *Nelken*, you are bringing your own creation to Luxembourg.

10000 gestes is one of my latest pieces, it's from 2017. It has been touring since. I really love the team of dancers! It's a very strange piece. It shows 10000 movements in one evening. So, the piece forces you to make a gesture, and another one and another one. It's almost a cemetery of movements.

cated their lives to this in the last 40 years... or even the new dancers who only arrived a few years ago, they came for Pina. They are breathing Pina.

I am on the outside. I am learning how to experience this ecosystem, develop it, change it a bit and how to keep it alive.

It was a very special process to create this piece. We had a lot of fun with the dancers. The dancers bring a lot to the piece. Because I could never choreograph 10000 gestures by myself! They contribute, they invent, they remember!

You cannot see every movement, every detail in the piece at once. Too much is happening! In one second, you have a 100 gestures being performed. Even me as a choreographer, if I turn my head left or right, I see something new every time, because you can never remember everything.

The work is staged on the *Requiem en ré mineur* by Wolfgang Amadeus Mozart, but originally it was in silence and then in the process I wanted them to sing the *Requiem*. One rehearsal, we played the *Requiem* and then we decided to keep it.

All those movements – it's very existential. Together with the dancers we had this image: you are running off a cliff, and if you keep running, you won't fall – like the cartoons. They are in the air; they keep running and they stay up.

"I feel very free in the fact that the company has two heads now. Pina is still so present; she is still so alive."

Boris Charmatz

So, *Requiem* had a big connection with this piece. There was something there and we kept it.

I am thrilled that in Luxembourg, we can both show my work and Pina's work, that the theatre is able to embrace both. Luxembourg is a fantastic partner for us. We love to come to Luxembourg! The theatre has shown Pina's work many times. We are very happy to be there. It is not a home in that sense. Our home is in Wuppertal. But it's a long-term partner.

And we feel very good in the theatre, in the city with the team and with the audience.

When I was appointed as a director of Wuppertal, the first piece of the company that I saw was in Luxembourg. I am happy that we are coming back!

It was a bit the feeling of this piece. If we keep dancing, we don't fall, you won't die. Like when you die and in one minute you see your whole life in front of your eyes.

Has this new opportunity changed you as an artist or your artistic thinking? If yes, how?

I like complex things. I work in museums and it's hard to work in museums. Now Wuppertal – some people think it is a suicide. But somehow, I like things that are complex. I have this amazing luck that dance offers me mental spaces that are very contrasted: I am talking to you now, then I am dancing my solo in a tiny place in the north of France. Next week, we are rehearsing *Nelken*.

In Wuppertal, because it was Pina Bausch's position, the artist is very free. There is a kind of sovereignty for artists there, compared to the places that I directed in France, where all your obligations are written down. I feel very free in the fact that the company has two heads now. Pina is still so present; she is still so alive. Then there is my head. I feel good with this double head.

I always worked with other choreographers. I like to be a dancer for others. Now I am not really a dancer for Pina, although in the future I would like to try a bit. To also learn from that. I find myself very free in an institution that is big. But again, I like history, I love the fact that Terrain and Tanztheater Wuppertal are collaborating. It's complex, a bit like a huge enterprise – you need more talks, you need more discussions, more energy to do things, but it's worthwhile. I find myself quite free there. But let's see, I am only at the beginning.

08 | 03

10000 gestes

09 | 03

by Boris Charmatz

8pm • Grand Théâtre

More info: www.lestheatres.lu



THERESIA WALSER

ESCHENLITZBE

15 | 03

16 | 03

• 20:00 Uhr

17 | 03

• 17:00 Uhr

• Théâtre
des Capucins

In Deutsch

Dauer **01:00 (keine Pause)**

Erwachsene **20€, 15€, 8€** / <26 Jahren **8€** /
Kulturpass willkommen

•
Einführung zum Stück von Frau Simone Beck
½ Stunde vor jeder Vorstellung (DE)

Regie **Daliah Kentges**

Dramaturgische Beratung **Rolf C. Hemke**

Licht **Krischan Kriesten**

•
Mit **Steve Karier**

•
Koproduktion **Kunstfest Weimar; Les Théâtres de la Ville
de Luxembourg; Fundamental a.s.b.l.**

Rechte **Rowohlt Theaterverlag, Hamburg**

17 | 03

Nachgespräch mit dem künstlerischen Team

IM GESPRÄCH

MIT THERESIA WALSER
Von Simone Beck

Theresia Walser, in einem Gespräch zeigte sich Steve Karier begeistert über den Entstehungsprozess des Monodramas *Eschenliebe*. Können Sie mehr darüber sagen?

Als ich Steve Karier zum ersten Mal von meiner Idee erzählte, hatte ich den Eindruck, er verwandle sich unmittelbar vor meinen Augen in eine Figur, die ich noch gar nicht geschrieben hatte. Wie selbstverständlich er einen in abgelegene Gefühlslagen und bizarre Obsessionen hineinzieht, so, dass sie einen berühren, ist wunderbar!

Beeindruckend ist die absolute Hingabe des Protagonisten Luc Teichmann zu einem Baum. Ist dieses originelle Objekt seiner Liebe ein Hinweis auf eine Gesellschaft, in der man seine Gefühle, auch wenn sie nicht der Norm entsprechen, offen zeigen kann? Bleibt nur mehr die Vegetation als letzte Möglichkeit für eine Liebe jenseits aller Möglichkeiten?

„Als ich Steve Karier zum ersten Mal von meiner Idee erzählte, hatte ich den Eindruck, er verwandle sich unmittelbar vor meinen Augen in eine Figur, die ich noch gar nicht geschrieben hatte.“

Theresia Walser

Einerseits sucht Teichmann ja die Reibung und vielleicht auch die Provokation, die seine Stadtrandliebe in seiner Umgebung auslöst. Andererseits hat man den Eindruck, dass er gar nicht verstanden werden möchte.

Er besteht auf der Einzigartigkeit seiner Liebe. Gleichgesinnte sind ihm ein Graus, was ihn auch zu einer traurig-komischen Figur macht. Er möchte nicht verstanden werden, fast so, als würde ihm das Verständnis der anderen die Intensität seiner Beziehung rauben.

Es liegt auf der Hand, in Ihrem Text ein ökologische Botschaft zu sehen, aber das scheint mir doch etwas vordergründig. Geht es nicht vielmehr auch um Hingabe und Verlust, um das Leiden, wenn die Liebe zu Ende geht?

Ja, Luc Teichmann ist sicherlich nicht der klassische Klimakämpfer, der einen Baum rettet, um die Umwelt zu retten. Wenn seine „Ash“ am Stadtrand vertrocknet, ist das für ihn eine Tragödie. Es tröstet ihn nicht, wenn man dort dann einen neuen Baum pflanzt. Eine solche Beziehung ist von vornherein auch geprägt von Einsamkeit und drohendem Verlust.

Luc Teichmann nimmt natürlich in seinem sozialen Umfeld eine absolute Ausnahmestellung inne: Einen Baum zu lieben sprengt jede Norm. Hat er Angst vor der Ächtung und Ausgrenzung, die jedes nicht konforme Verhalten in unserer Gesellschaft notgedrungen mit sich bringt?

Ich denke, dass er, wenn auch nicht bewusst, diese Abgrenzung und Ausgrenzung sucht. Vielleicht schützt er sich mit dieser heimlichen Liebe auch vor seinem sozialen Umfeld, mit dem er ja nie richtig warm wird.



© Thomas Mueller

„Er besteht auf der Einzigartigkeit seiner Liebe. Gleichgesinnte sind ihm ein Graus, was ihn auch zu einer traurig-komischen Figur macht.“

Theresia Walser



© Thomas Mueller

MANCHMAL SIND WIR
GERNE DRAUSSEN
SCHORSCH KAMERUN

DAS IST AUCH MEIN HAUS

16 | 03

- 18:00 Uhr
- Grand Théâtre

In Deutsch
Dauer (geschätzt) **01:30**
Eintritt **8€** / Kulturpass willkommen

Abschluss der Residenz von **Schorsch Kamerun**

Im Rahmen einer besonderen Künstlerresidenz besucht der Hamburger Musiker und Theatermacher Schorsch Kamerun für zehn Tage Luxemburg, um sich mit BürgerInnen, ExpertInnen und anderen VertreterInnen der Zivilgesellschaft über Autorität und Macht, Demokratie und Partizipation auszutauschen. Der Sänger der legendären Hamburger Polit-Punkband Die Goldenen Zitronen und Mitbegründer des ebenso legendären Golden Pudel Klub inszeniert regelmäßig an großen Stadttheatern meist eigene Stücke und ist auch als Hörspiel- und Romanautor aktiv. An den Théâtres de la Ville lädt er in die „Stuff“ ein, um über Selbst- und Mitbestimmung, über gesellschaftliche Spaltung und Teilhabe, sowie den allgemeinen Verlust von gegenseitiger Empathie zu diskutieren. Unter dem Titel *Das ist auch mein Haus* will Schorsch Kamerun dabei auch die Rolle des Theaters überprüfen. Zum Abschluss findet im Rahmen eines „Samedis aux Théâtres“ eine Wiedergabe des zehntägigen Austausches in Musik und Text statt, die Fragen thematisiert, was für ein Theater und, vor allem, was für ein Miteinander wir wollen.



MAUERN ABBAUEN.

IM GESPRÄCH MIT SCHORSCH KAMERUN
Von Jeff Schinker

Können Sie das partizipative Projekt *Das ist auch mein Haus* kurz umreißen?

Ich beschäftige mich mit Gemeinschaftsorten, versuche zu verstehen, wie sie ticken und was sie verhandeln. Eigentlich geht es mir um kollektive Kommunikation, um bewegliche Überschneidungen, die zu finden ja heute schwieriger geworden ist. Man spricht von Gesellschaftsspaltung und neigt dazu, sich weniger gegenseitig zuzuhören. Ich will gemeinsam mit Mitspielenden herausfinden, was für ein Haus ein solcher Gemeinschaftsort sein kann. Konkret führe ich Gespräche und zeichne sie auf. Die Aufnahmen werden zerschnitten, um daraus Collagen für Texte und Songs zu machen. In Luxemburg will ich mich mit unterschiedlichen KünstlerInnen und anderen interessierten BürgerInnen treffen, will in Diskussionen Fragen zum Thema stellen und eine Musik-Performance daraus machen, in der Hoffnung, ein Bild zu finden, das ausdrückt, welche Art von Gemeinsamkeit, Austausch oder Schnittmenge aktuell existiert und dabei nach Zukunft aussieht.

Sehen Sie das Staatstheater als Hürde oder als perfektes Portal, um Menschen zu erreichen?

Als jemand, der aus Subkulturen oder aus der Indie-Szene kommt und nunmehr seit einem viertel Jahrhundert unterstütztes Theater macht, stelle ich mir die Frage nach subventionierten und dabei sinnvollen Kunstproduktionsstätten natürlich schon sehr lange. Bislang haben wir uns als immer noch privilegiertes demokratisches Kollektiv in der westlichen Hemisphäre für die Existenz, dieser mitten in den Städten sehr sichtbaren Institutionen, entschieden. Man könnte das ja auch abwählen und sagen,

dass man die Theater nicht mehr unterstützen möchte und die Fördergelder stattdessen in beispielsweise die Pharmaindustrie steckt. Da ich rausgehe und Menschen außerhalb der Mauern des Theaters anspreche, die dann an meinem Projekt mitmachen, greift in meinem Schaffen der Unterschied zwischen staatlich und alternativ vielleicht etwas weniger, auch wenn ich mir natürlich schon meine Gedanken mache, wie groß die Grätsche jeweils ist. Ich glaube, dass es Möglichkeiten gibt, wirklich zu öffnen, und das würde ich Theatern auch grundsätzlich empfehlen: Diese Türen müssen offen sein für Alle, sonst sind sie am Ende nur für Wenige interessant. Das gleiche gilt für Kunsthochschulen. Als ich mal in München für ein Jahr lang Kunstprofessor war, stellte ich fest, wie wenig man dort rausgeht – als würde Kunst nur drinnen und nicht auch draußen passieren. Meiner Erfahrung nach kann man im Theater sehr viel ausprobieren, weil es eben auch ein geschützter Raum ist. Die Einstellung, die mein Schaffen am Theater prägt, ist dabei das genaue Gegenteil von „Fremden“-feindlich: Ich habe Lust auf das Komplexe, das Unbekannte. Ich habe Lust, Dinge zu erleben, die ich nicht gleich verstehe, die ich nicht so gut einordnen kann. Das ist vielleicht der Unterschied zu den Leuten, die sich vor dem Fremden oder dem Komplexen fürchten und es abschaffen wollen: Ich will wissen, was hinter der nächsten Ecke passiert.

Stichwort Angst vor dem Fremden: In Luxemburg wurde vor kurzem ein Bettelverbot eingeführt...

Interessant ist ja, dass man versucht, zu wegkehren, was einem nicht gefällt: Das erinnert mich an die Bushaltestellen, die so konstruiert werden, dass man da nicht mehr liegen kann. In meinem Ostseebad-Heimatdorf gab es Mauern auf denen wir als Jugendliche saßen und die man abgeschafft hat, um uns Urlauber-Störenfriede aus der Sichtbarkeit zu nehmen. Mit dem Bettelverbot verhält es sich wohl ähnlich: Aus touristischer Sicht ist die Stadt

„Ich habe Lust auf das Komplexe, das Unbekannte. Ich habe Lust, Dinge zu erleben, die ich nicht gleich verstehe, die ich nicht so gut einordnen kann.“

Schorsch Kamerun

vom Bahnhof läuft, weil man damit die Junkies vertreiben wollte. Diese Idee, alles, was nicht gefällt, auszugrenzen, ist grundfalsch.

Luxemburg sozusagen als Marke wertvoll. Dann stört es, wenn Leute auf der Straße offensiv betteln. In Hamburg hatten wir einen rechtspopulistischen Innenminister, der dafür gesorgt hat, dass klassische Musik

Was kann Theater angesichts einer Welt, die zunehmend undemokratischer wird?

„Es gibt natürlich tausend Herangehensweisen an das Theater, und meine besteht eben darin, rauszugehen, zu experimentieren, Fragen zu stellen, die außerhalb meiner Bubble entstehen.“

Schorsch Kamerun

dort Dargebotene schon kennen. Wahrscheinlich erzählen das auch die Zahlen, dass wir nur in unseren eigenen Blasen kreisen, und durch die Algorithmen informieren wir uns jetzt auch noch interner. Es gibt natürlich tausend Herangehensweisen an das Theater, und meine besteht eben darin, rauszugehen, zu experimentieren, Fragen zu stellen, die außerhalb meiner Bubble entstehen. Momentan verschiebt sich so einiges in Deutschland, wo wir ja sehr nah an rechtspopulistischen Regierungen sind, und vielleicht sind unsere noch frei denkenden Räume bald abgeschafft, was wir ja bereits in Ländern wie Ungarn und Polen erleben. Wir progressiv orientierten Leute lassen ja immer noch alle zu Wort kommen, das machen Autokraten eher nicht.

Aber was kann man konkret machen, um demokratische Räume aufrecht zu erhalten?

Als Künstler kann man Sachen sagen, die Politiker teils nicht sagen können – wenn sie gewählt werden wollen. Möglicherweise reicht das außerparlamentarische Sein aber heute nicht mehr, weil die physische Bedrohung so stark wird, dass man irgendwann die Räume verliert für das freie Wort. Als Künstler kann ich weniger „verantwortungsvoll“ entscheiden, weswegen wir uns möglicherweise überlegen müssen, ob wir „echte“ Instrumente in die Hand bekommen und in Entscheidungspositionen geraten. Als Teenager empfand ich eine grundsätzliche Unzufriedenheit, weil ich aus einer Gegend komme, die sehr autoritär war. Daher stammt meine Überzeugung, dass es wichtig ist, Gemeinschaften zu erzeugen und sich physisch zu begegnen, quasi vom Dorfplatz aus gedacht. Wenn es wahr sein soll, dass es all diese Spaltungen gibt, dann sollten wir prüfen, wo es noch

sinnige Verhandlungsräume gibt – das müssen insbesondere Theater können, dafür werden sie von der Gemeinschaft finanziert. Umgekehrt muss man diese Räume, in denen Dinge verhandelt werden entschlossen verteidigen, denn wenn es diese nicht mehr gibt, entstehen fatale Missverständnisse über zu viel Abstand. Wir müssen Orte unterstützen und bewahren, die lustvolle Streitkultur aushalten. Denn es kann ja nicht sein, dass all die Leute, die ich nicht treffe, dass beispielsweise die Hälfte der AmerikanerInnen, Arschlöcher sind, was ich eigentlich über Trump-Wähler denke ... Bislang habe ich jedenfalls große Lust an einem Haus zu sein, wo ich nicht Jede und Jeden kenne. Also: Here we are! Hereinspaziert!



EXTINCTION / AUS LÖSCHUNG

JULIEN GOSSELIN

23 | 03

• 18:30 Uhr

24 | 03

• 16:00 Uhr

• Grand Théâtre

In Deutsch + Français,
mit französischer + deutscher Übertitelung
Dauer **04:40 + Pause**
Erwachsene **20€** / <26 Jahren **8€** /
Kulturpass willkommen

•
Introduction par Monsieur Ian De Toffoli
½ heure avant chaque représentation (FR)

Texte **Thomas Bernhard, Arthur Schnitzler,
Hugo von Hofmannsthal**
Traduction **Henri Christophe, Philippe Forget,
Pierre Galissaires, Gilberte Lambrichs, Anne Pernas,
Jean-Claude Schneider, Francesca Spinazzi / Panthea**
Distribution **Guillaume Bachelé, Katja Bürkle, Joseph Drouet,
Denis Eyriey, Carine Goron, Zarah Kofler, Rosa Lembeck,
Marie Rosa Tietjen, Maxence Vandevelde, Max Von Mechow**
Cadre vidéo **Jérémy Bernaert, Baudouin Rencurel**
Adaptation et mise en scène **Julien Gosselin**
Scénographie **Lisetta Buccellato**
Dramaturgie **Eddy D'aranjo, Johanna Höhmann**
Assistanat à la mise en scène **Sarah Cohen, Max Pross**
Musiques **Guillaume Bachelé et Maxence Vandevelde**
Lumières **Nicolas Joubert**
Vidéo **Jérémy Bernaert et Pierre Martin Oriol**
Son **Julien Feryn**
Costumes **Caroline Tavernier assistée de Marjolaine Mansot**
Construction du décor **Volksbühne am Rosa-Luxemburg-
Platz et Ateliers Devineau**
Musiques additionnelles **Béla Bartók, Frédéric Chopin,
Franz Liszt, Johann Strauss**

•
Production **Si vous pouviez lécher mon cœur / Volksbühne
am Rosa-Luxemburg-Platz**
Coproduction **Printemps des Comédiens Montpellier ;
Wiener Festwochen ; Le Phénix scène nationale de Valen-
cienne Pôle Européen de Création ; Festival d'Automne à
Paris ; Festival d'Avignon ; Théâtre Nanterre-Amandiers ;
Théâtre de la Ville Paris ; Maison de la culture d'Amiens –
Pôle européen de création et de production ; Le Manège
Scène Nationale de Maubeuge ; Les Théâtres de la Ville de
Luxembourg ; De Singel Anvers**
Avec l'aide du **Ministère de la Culture (FR)**
Avec la participation artistique du **Jeune Théâtre National**
Avec le soutien du **Channel de Calais, d'Odéon – Théâtre de
l'Europe et de l'École du TNS**

23 | 03

Complices
aux
Théâtres

avec Renelde Pierlot

Plus d'infos: lestheatres@vdl.lu



SCHÖNER ALS DIE WIRKLICHKEIT.

IM GESPRÄCH MIT JULIEN GOSSELIN
Von Olivier Ortolani

Sie haben Romane von Michel Houellebecq, Roberto Bolano, Don DeLillo und jetzt *Auslöschung* von Thomas Bernhard inszeniert, denn für Sie geht es darum „eine Literatur auf die kraftvollste Art und Weise auf der Bühne, allerdings nicht zu übertragen, sondern lebendig werden zu lassen“. Was hat Sie an *Auslöschung* interessiert, und welchen Schwierigkeiten sind Sie bei Ihrer Bearbeitung eines Romans von 650 Seiten für das Theater begegnet?

Ehe ich mich mit dem Roman von Thomas Bernhard beschäftigt habe, hatte ich die Vorstellung eine Inszenierung über das Ende der Welt zu machen. Seit Jahren trage ich diese Idee mit mir herum, allerdings in einer etwas metaphorischen Form mittels mehrerer Inszenierungen. Der zweite Teil der Aufführung zeigt eine Wiener Abendgesellschaft am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, wo Wien sich auf dem Gipfel des kulturellen Europas befindet, und es ist diese Gesellschaft, die zum Opfer eines Endes der Welt werden wird und später dem Nazismus anheimfallen wird. Als ich *Auslöschung* von Thomas Bernhard wieder gelesen habe, hatte ich die Gewissheit, dass ich hier die Form gefunden hatte, die ich machen wollte. Das Ende der kulturellen Welt im Wien anfangs des zwanzigsten Jahrhunderts zeigen und gleichzeitig der Stimme Bernhards Gehör verschaffen, einer Stimme der Individualität, der Negativität oder der Verweigerung. Ich spürte sehr schnell, dass eine Frau diese Figur, die uns da allein gegenübertritt, spielen muss und die mit fast allem, was sie betrifft, abrechnet: mit ihrer Familie, ihrer Heimat, ihrer Kultur. Die Bearbeitung des Romans war anschließend eigentlich ziemlich einfach. Ich wollte keine Dialog- oder ausstel-

lende Form herstellen. Ich wollte auf die Form des Monologs zurückgreifen. Meine Bearbeitung ist die Bearbeitung des ersten Teils des Buchs, wo der Erzähler (der bei mir eine Erzählerin ist) den Tod seiner Eltern und seines

„Ich wollte eine einzige Geste von etwa einer Stunde Theater haben, und das sollte eine reine Wortgeste sein und keine Theaterübertragung.“

Julien Gosselin

Bruders erfährt, und ich wollte den Erzähler nicht am Schluss beim Begräbnis mit anderen Personen zeigen. Ich wollte eine einzige Geste von etwa einer Stunde Theater haben, und das sollte eine reine Wortgeste sein und keine Theaterübertragung.

In *Auslöschung* spricht der Erzähler Franz–Josef Murau voller Bewunderung von einer Dichterin namens Maria, die in Rom lebt und hinter der sich die österreichische Dichterin Ingeborg Bachmann verbirgt. In Ihrer Inszenierung ist sie es, die in einem langen Monolog erzählt, was sie in Wolfsegg erlebt hat. Weshalb diese Wahl einer Frau anstelle eines Mannes im Roman?

Ingeborg Bachmann war mir sehr gegenwärtig als ich meine Inszenierung entwarf, so sehr, dass ich sogar daran dachte, einige ihrer Texte darin aufzunehmen. Doch habe ich schließlich darauf verzichtet. Ich spürte, dass diese Figur einer großen Intellektuellen, einer deutschsprachigen „femme de lettres“ der Idee der Verweigerung bei Thomas Bernhard ausgezeichnet entsprechend konnte. Als ich *Auslöschung*, wo eine Einzelperson sich gegen die Gesellschaft und gegen die Welt stellt, wieder las, habe ich mich sofort gefragt: Welche Figuren nehmen heute auf dieselbe Weise eine solche Stellung ein? In Frankreich gibt es zum Beispiel Constance Debré, die innerhalb ihrer Kunst und ihrer Stellung in der Gesellschaft eine solche Position der Verweigerung gegenüber der Mehrzahl der Gesellschaft einnimmt. Um die Kraft und die Kühnheit dieser totalen Verweigerungshaltung von Thomas Bernhard noch stärker zu betonen, war es also für mich absolut klar auf diese sehr freie und unabhängige Frau, die Ingeborg Bachmann gewesen ist, zurückzugreifen.

Außer dem Roman von Thomas Bernhard, haben Sie auf Texte von Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal zurückgegriffen, die das Ende einer Epoche behandeln, die des österreichisch–ungarischen Kaiserreiches. Sie haben gesagt, dass Sie sich vor allem für das Ende der Welt interessieren. Aber das Ende der Welt ist doch etwas viel Größeres, etwas viel Universelleres als das Ende einer Epoche.

Ja, das stimmt. Heute spricht man dauernd von der Welt, die zu Ende geht, weil sie sich im Niedergang befindet. Ich fühlte mich herausgefordert im Theater fast gegen diese Idee anzugehen. Zu schauen wie eine Welt, die die der großen Künstler, der sehr großen Architekten, Komponisten, Maler, Schriftsteller, Musiker, der Erfindung der Psychoanalyse ist, wie eine äußerst aufgeklärte, empfindliche und raffinierte Welt, die Zerstörung in sich selbst tragen konnte. Als ob das Ende der Welt nicht das Resultat eines progressiv sich entwickelnden Untergangs sei, sondern eher aus dem möglichen Auftauchen der Barbarei innerhalb der Kultur hervorgeht.

„Heute spricht man dauernd von der Welt, die zu Ende geht, weil sie sich im Niedergang befindet. Ich fühlte mich herausgefordert im Theater fast gegen diese Idee anzugehen.“

Julien Gosselin

Was die Literatur von Thomas Bernhard auszeichnet, ist seine Kunst der Übertreibung, und er hat sich selbst als Übertreibungskünstler bezeichnet. In *Auslöschung* sagt der Erzähler: „Der Maler, der nicht übertreibt, ist ein schlechter Maler, der Musiker, der nicht übertreibt, ist ein schlechter Musiker, der Schriftsteller, der nicht übertreibt, ist ein schlechter Schriftsteller“. Wie verhält es sich mit dem Regisseur? Muss er auch übertreiben, um ein guter Regisseur zu sein?

Oh, ja. Ich glaube sehr stark daran, dass je älter man wird, umso weniger vernünftig man sein soll. In unserer Gesellschaft gibt es die Idee von der Erfahrung als Erscheinung der Weisheit. Ich dagegen habe den Eindruck, dass ein Arbeitsbereich des Künstlers eben darin besteht, bewusst sich dieser Weisheit zu entziehen. Mehr und mehr die Möglichkeit des Schei-

„Ich glaube sehr stark daran, dass je älter man wird, umso weniger vernünftig man sein soll.“

Julien Gosselin

das ich mache, zu suchen. Wenn ich Thomas Bernhard inszeniert habe, dann deshalb, weil in seinem Schreiben seiner Wut keine Grenzen gesetzt sind. Das hat mich wirklich sehr fasziniert. Die Idee, dass die Welt so sehr in eine Sackgasse geraten ist, dass die Wut keine Grenzen mehr kennt. Wenn man sich die Gesellschaft heute ansieht, bemerkt man, dass diese maßlose Wut in vielen Bereichen auftaucht – absolut negativ in mancher Hinsicht, aber auch manchmal positiv. Diese Idee einer großen Verwirrung, alles wird Anlass zur Wut bei Thomas Bernhard.

**Anlässlich des 75. Geburtstags von Bernhard Minetti, seines Lieb-
lingsschauspielers, hat Thomas Bernhard unter anderem geschrieben:
„Die Schauspieler sind die Zerstörer und die Vernichter der Fantasie,
nicht die Lebendigmacher und sie sind die eigentlichen Totengräber
der Dichtung!“ Ein anderer Dramatiker, Heiner Müller, haut in dieselbe
Kerbe, wenn er sagt: „Kein Text ist gegen Theater gefeit“. Was tun Sie,
damit Ihre SchauspielerInnen nicht zu Auslöschern eines literari-
schen Werkes wie *Auslöschung* werden?**

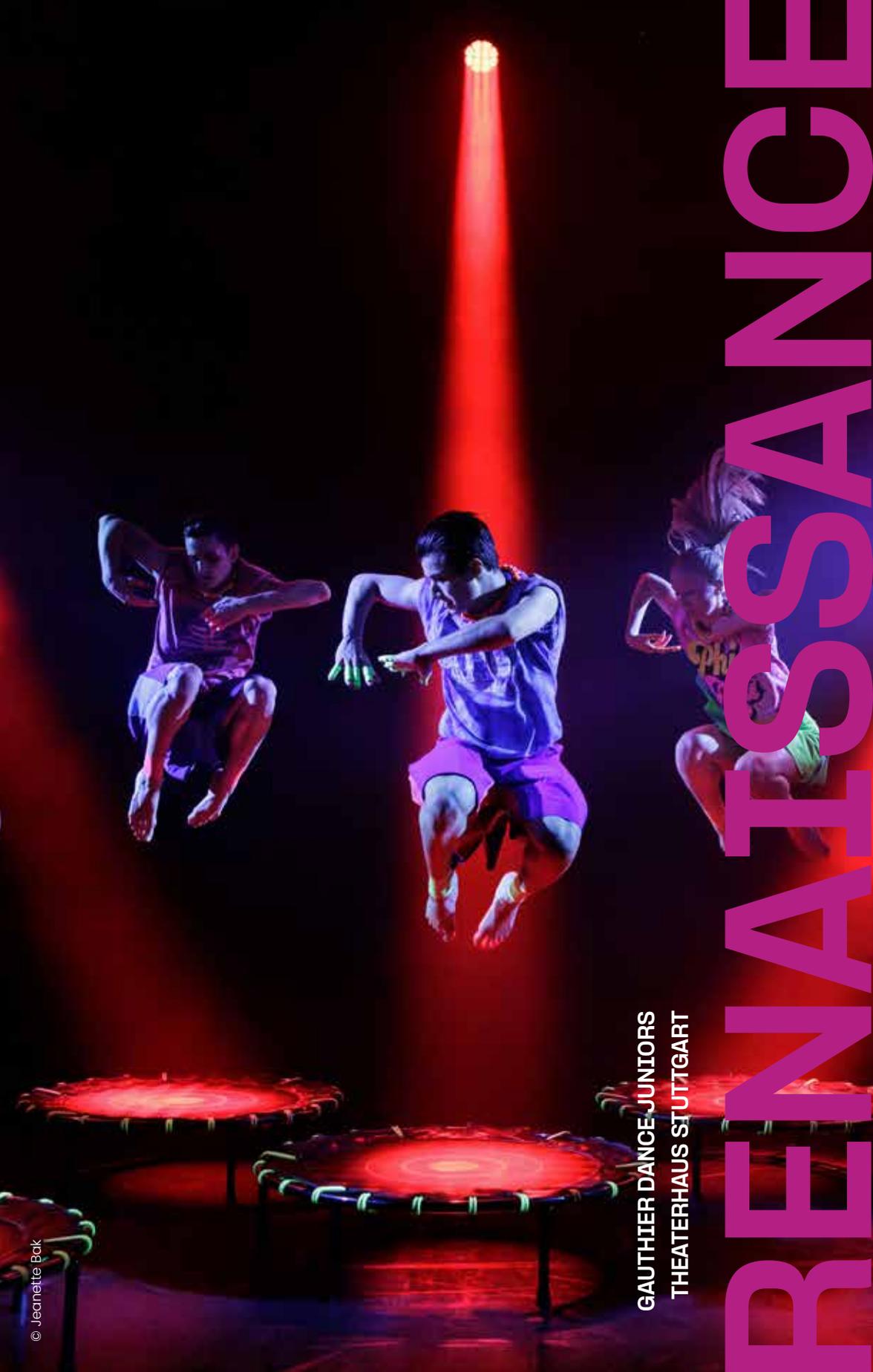
Als Franzose bin ich beispielsweise unfähig, Racine im Theater zu inszenieren, denn ich wäre nicht fähig mir seine Zerstörung durch die Sprachbehandlung und Verkörperung seines Textes mitanzuhören. Der Innenraum, der sich mir auftut, wenn ich ein Stück von Racine lese und der mir hilft, Innenwelten zu betreten, die fast nur poetische Welten sind, wird vollkommen zerstört, wenn er im Theater umgesetzt wird und über die Präsenz der SchauspielerInnen tragisch gemacht wird. Doch finde ich es faszinierend, dass jeder Theaterakt von den Ruinen dieser Zerstörung ausgeht. Die Frage nach der Beziehung zwischen Theater und Literatur wird oft vereinfacht in Form einer Passage beschrieben: Man verwandelt eine tote Schrift in ein lebendiges Wort. Ich glaube, dass diese Idee falsch ist, denn im Theater macht man etwas Anderes, das daraus hervorgeht, dass man den literarischen Raum, den inneren Raum zerstört hat. Aber es ist aufregend, diese Übung zu machen. Man sucht sich eine Kunst, wie das Theater nicht bloß aus, weil man sie liebt. Man wählt eine Kunst auch, weil man ein Problem

terns, die Möglichkeit des Mislingens zu suchen. Nicht die Ruhe und die Verfeinerung anstreben, sondern fortfahren, gemeinsam mit den SchriftstellerInnen und den SchauspielerInnen den Exzess und die Übertreibung innerhalb des Theaters,

mit dieser Kunst hat. Selbstverständlich hat Thomas Bernhard die Literatur gewählt, weil er anscheinend ein Problem mit der Literatur im Allgemeinen hat. Ich versuche immer innerhalb des Theaters das Resultat und die Qualität dieser Zerstörung zu erforschen. Nichtsdestotrotz glaube ich sehr stark an die Idee der Verwandlung der Wirklichkeit. Das Theater gestattet es die Idee, die man sich von der Wirklichkeit macht, zu dekonstruieren und etwas Anderes vorzuschlagen, das wirklicher ist als das, was wir die Wirklichkeit nennen. Ich versuche im Theater eine Form der Poesie zu finden, die es ermöglicht eine Wirklichkeit zu schaffen, die interessanter, tiefer und schöner ist als das, was wir Wirklichkeit nennen.

„Man sucht sich eine Kunst, wie das Theater nicht bloß aus, weil man sie liebt. Man wählt eine Kunst auch, weil man ein Problem mit dieser Kunst hat.“

Julien Gosselin



© Jeanette Bak

GAUTHIER DANCE JUNIORS
THEATERHAUS STUTTGART

RENAISSANCE

26 | 03

27 | 03

- 20:00 Uhr
- Grand Théâtre

Mit 6 TänzerInnen

• Dauer **01:35 + Pause**

Erwachsene **20€** / <26 Jahren **8€** /

Kulturpass willkommen

Choreographie **Rena Butler, Sharon Eyal, Andonis Foniadakis, Eric Gauthier, Marco Goecke, Barak Marshall**

Tanz **Rebecca Amoroso, Rong Chang, Stefano Gallelli, Ayda Frances Güneri, Joan Jansana Escobedo, Mathilde Roberge**
Ballettmeisterin **Tara Yipp**

• Produktion **Theaterhaus Stuttgart**

• Anlässlich ihres fünfzehnjährigen Bestehens hat die Tanzkompanie Gauthier Dance ein zweiteiliges Festprogramm für die Théâtres de la Ville zusammengestellt. Der erste Teil besteht aus der allerersten Produktion der jungen Kompanie Gauthier Dance Juniors, *RENAISSANCE*. Im Rahmen des Jubiläums findet auch das Projekt MOVES FOR FUTURE statt, bei dem in Zusammenarbeit mit Schulen im ganzen Land die jüngere Generation an Tanz und Choreografie herangeführt wird.



15 YEARS ALIVE

GAUTHIER DANCE
DANCE COMPANY
THEATERHAUS STUTTGART

28 | 03

29 | 03

- 20:00 Uhr
- Grand Théâtre

Mit 16 TänzerInnen

Dauer **02:00 + Pause**

Erwachsene **25€, 20€, 15€** / <26 Jahren **8€** / Kulturpass willkommen

Künstlerischer Leiter **Eric Gauthier**

Balletmeister **Cesar Loosin, Luis Eduardo Sayago**

TänzerInnen **Bruna Andrade, Andrew Cummings, Anneleen Dedroog, Karlijn Dedroog, Barbara Melo Freire, Luca Pannacci, Garazi Perez Oloriz, Izabela Szyllinska, Arnau Redorta Ortiz, Sidney Elizabeth Turtschi, Shai Ottolenghi, Locke Egidio Venturato, Rina Pinsky, Giovanni Visone, Shawn Wu, Shori Yamamoto**

Produktionsleitung **Maria Strom**

Company Management **Inga Kunz**

Künstlerisches Betriebsbüro Tanz **Daria Mosunova**

Künstlerische Koordination Kostüme **Guhrun Schretzmeier**

Company Coach **Egon Madsen**

Presse **Nicola Steller**

Tourmanagement **ecotopia dance productions**

Produktion **Theaterhaus Stuttgart**

28 | 03

MOVES FOR FUTURE

18:30 Uhr • Foyer des Grand Théâtre

Moderiert und erklärt von Eric Gauthier, vermittelt das MOVES FOR FUTURE Mobil Einblick in die kreative Arbeit einer Tanzkompanie. Zu der knapp einstündigen Show gehören Aufführungen von kompletten Tanzstücken ebenso wie eine Live-Demonstration zur Entstehung einer Choreographie. Und natürlich wird Eric Gauthier sein Publikum auch zum selbst Tanzen animieren.

Freier Eintritt

Anmeldung: www.lestheatres.lu



© Jeannette Bak

IN CONVERSATION

WITH ERIC GAUTHIER
By Elisabeth Schilling

Eric, you are coming to perform at the Théâtres de la Ville in March 2024 with your now 15-year old and very established company Gauthier Dance and your newly formed Gauthier Dance Juniors at Theaterhaus Stuttgart. The Luxembourg audiences know Gauthier Dance quite well, but who is Gauthier Dance Juniors?

It's been a dream for many years to form the company Gauthier Dance Juniors. I always imagined getting a renaissance of the old company when the main group gets older. Many young dancers don't get jobs, because every director wants people with a lot of experience. But how can you get experience if you don't get a job? To start the company, we found six young dancers from around the globe with five nationalities: Turkish, Italian, Spanish, Canadian, Taiwanese. The company is an eclectic mix of people, between 18 and 22 years old.

The Gauthier Dance Juniors are currently touring their first program titled *RENAISSANCE*. What can we expect of *RENAISSANCE*?

The program *RENAISSANCE* premieres on the 16th of January 2024. The concept of *RENAISSANCE* is inspired by the first pro-

"Many young dancers don't get jobs, because every director wants people with a lot of experience. But how can you get experience if you don't get a job?"

Eric Gauthier

gramme of Gauthier Dance, then entitled *Six Pack*. *RENAISSANCE* is a revival and is quite a tough programme to dance. With the Juniors, I give myself the freedom to work with a mix of choreographers; masters of

their trade as well as choreographers not yet as established. We are presenting pieces of repertoire as well as brand new creations.

The first piece *Sara* is a work by Sharon Eyal for six dancers which she made for NDT II some years ago. The second work is a newly created duet from Rena Butler, a choreographer who is very established in the USA, but not yet so known in Europe.

Thirdly, we present a new creation by LA-based choreographer Barak Marshall for all six dancers. There is Balkan music involved, some dancing, some acting; it will be very cool and fun! *Midnight Raga* – piece No. 4 – is a duet by Marco Goecke for two men, that he created for NDT some time ago. Andonis Foniadakis gifts us with his *Bolero* – a work performed on five trampolines. And last but not least, we show a short film by myself entitled *Grand Voyage*. This film was created for Mathilde Roberge, a Canadian dancer, who had the same professional path as myself.

Nearly two years ago you started a new programme entitled: MOVES FOR FUTURE, in which the Juniors also participate. What is this programme?

MOVES FOR FUTURE makes the right moves to the future for dance by introducing dance to schools to give children and young people an inside look into the creative work of a dance company. Next to that, we also make the right moves for the future of the kids, because within the show, we also make them move which, especially after the pandemic, is very important.

Are you planning to bring MOVES FOR FUTURE to Luxembourgish schools as part of your stay here?

Yes, that is the plan! It is currently being organised!

How do the kids react then?

The kids love it! During the first half of MOVES FOR FUTURE, we introduce them to ballet and show them an extract of a ballet on pointe shoes. Afterwards, we show them a beautiful duet from Nacho Duato, which introduces them to modern dance. Then I show them how a choreography is made and they even participate in the creation! The programme ends with some animal dances and everyone joins those moves!

15 years of Gauthier Dance! What an event! How are you celebrating?

I am super happy that we are celebrating the 15 years with Luxembourg, because Luxembourg has been one of the hotspots which we have visited regularly, thanks to the support of previous director Frank Feitler and the current director Tom Leick-Burns. If you come that often to a city, you build an audience, you build a group of people that are happy to see that company again and again. That is why we are so happy to come and celebrate our 15 years with our Luxembourg audiences!

"MOVES FOR FUTURE makes the right moves to the future for dance by introducing dance to schools to give children and young people an inside look into the creative work of a dance company."

Eric Gauthier

15 YEARS ALIVE is the programme you are bringing to Luxembourg. What were your thoughts behind designing this celebration programme?

The title is about "being alive". At the beginning of Gauthier Dance, a lot of people were shooting us down and the word ALIVE is making a statement of making it until 15 years. The programme is a gala programme. It is six short works in the first half and one longer work in the second half. We are revisiting some works of the repertoire of the past 15 years. Part of the design of the programme is to show the chameleon work of the dancers.

We start off with Mauro Bigonzetti's *Pression* – a work on pointe shoes, one of the oldest works in the repertoire. The second piece is a short film titled *Return* by Hofesh Shechter on the theme of being alive. It is a very special and touching film, which won many prizes already, for example at Cannes World Film Festival 2022.

From a very emotional beginning, the programme moves into the party pieces, as I call them. There is my solo called *ABC*, a fun piece, in which we float through the alphabet of dance. Afterwards it is Alejandro Cerrudo's *PACOPEPEPLUTO*, three solos for three men to Dean Martin's music. The last two is Marco Goecke's film titled *Rats*, created on the theme of being alive, which we filmed in an ancient and now closed hotel in Stuttgart. Then the

last piece before the Intermission is the famous work *The Sofa* by Itzik Galili. The second half features the iconic creation *Minus 16* by Ohad Naharin.

"Every performance leaves a memory."

Eric Gauthier

Maybe a provocative question, but Eric, an evening with seven male choreographers? Where are the women in your programme?

They are in our current programmes! But of course you put your finger in the wound. 15 years ago, the dance scene was completely different. The *15 YEARS ALIVE* retrospective programme is a direct reflection of this. But things have fortunately changed a lot for the better. Our current dance evening *ELEMENTS*, for instance, features two women choreographers (Sharon Eyal and Louise Lecavalier) and two male choreographers (Mauro Bigonzetti and Andonis Foniadakis). In any case, *15 YEARS ALIVE* serves as a good reminder that things are constantly evolving. Contemporary dance never stands still.

15 years – what are your favourite memories and what are you looking forward to in the future?

Every performance leaves a memory – I have to be honest! My favourite memories are maybe the landmarks of the company, the 5th anniversary, the 10th anniversary. They are moments you don't build up for, but they come. But then those are moments that you realise, wow – let's make something really special!



my boodys keep's changing mumino

DAS VERSCHWINDEN DER
KAREN CARPENTER
MARION ROTHHAAR
+ RAPHAEL URWEIDER

16 | 04
19 | 04
20 | 04

• 20:00 Uhr

21 | 04

• 17:00 Uhr

• Théâtre
des Capucins

In Deutsch
Dauer **01:30 (keine Pause)**
Erwachsene **20€, 15€, 8€** / <26 Jahren **8€** /
Kulturpass willkommen

•
Einführung zum Stück von Frau Simone Beck
½ Stunde vor jeder Vorstellung (DE)

Regie **Marion Rothhaar**
Regiemitarbeit **Liss Scholtes**
Text **Raphael Urweider**
Komposition + Sounddesign **Arthur Possing**
+ **Sebastian Flach**
Bühne + Kostüme **Doreen Back** + **Konstantina Dacheva**

•
Mit **Nico Delpy, Fabienne Elaine Hollwege**

•
Produktion **Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**

•
Danke an Rosa Lëtzebuerg für die Unterstützung bei der
Kommunikation und die Anwesenheit bei den Vorstellungen
mit einem Informationsstand.

28 | 03

Offene Probe

18:00 Uhr • Théâtre des Capucins

Anmeldung: lestheatres@vdl.lu

20 | 04

**Nachgespräch mit dem künstlerischen Team
und Mitgliedern von Rosa Lëtzebuerg**



DER KÖRPER ALS WARE.

IM GESPRÄCH MIT MARION ROTHHAAR
Von Jeff Schinker

Wie in Ihren vorigen Produktionen geht es auch hier um die Entfremdung des Körpers durch Öffentlichkeitsansprüche und äußere Konditionierung: Wo sehen Sie Überschneidungen, wo Differenzen?

Das Stück behandelt zwar Essstörungen, soll aber kein Stück über Essstörungen sein, weil das Thema bekannt ist und ich auch nicht möchte, dass der Theaterbesuch zur Therapie wird. Das Thema Körper hat angefangen, mich immer mehr zu interessieren, als ich festgestellt habe, dass ich als junger Mensch ja auch mal einen Körper hatte (*lacht*). Eine Überschneidung mit der Produktion *The Other Me*, in der es um meine Kindheit als Hochleistungssportlerin in der BRD ging und die später zu *Körper am Ende der Welt* wurde, würde ich darin sehen, dass ein junger Mensch in ein System gerät, das einen unglaublichen Druck auf ihn ausübt. Wie in diesen Produktionen geht es ums Gefallen wollen, darum, dass man macht, was andere sagen und wie diese Anpassungsforderung junge Menschen, die keine anderen Anhaltspunkte haben, von ihrer eigenen Persönlichkeit entfernt. Karen Carpenter war eine wunderbare Person, eine Schlagzeugin, was damals für Frauen sehr selten war. Weil sie stets ein bisschen machte, was ihr Bruder tat, weil ihre Mutter immerzu nörgelte und ihren Bruder bevorzugte und anspornte, berühmt zu werden, hat sie sich immer mehr von ihrer eigenen Identität wegentwickelt. Dazu kommt, dass beide noch als Jugendliche berühmt wurden und eine Art Doppeldeutigkeit kultivierten, weil sie gleichzeitig als Geschwister und als Liebespaar wahrgenommen wurden. Die beiden singen ständig über Liebe und Sehnsucht, hatten aber durch ihre frühzeitige Berühmtheit gar keine Gelegenheit, Erfahrungen in diesen Bereichen zu sammeln.

In einem Interview sagt Karen Carpenter, sie wäre die einzige Frau in einem Team von 32 Personen gewesen. Wie sehen Sie den Status von Frauen in der Popmusik?

In der Popmusik sind Frauen immer noch Lustobjekte, eine Projektionsfläche, die viel zulassen muss: Wenn man eine Frau in einer Band sieht, soll man anfangen, zu träumen. Zu Beginn haben sich alle begeistert, wie toll Karen Carpenter Schlagzeug spielt. Aber quasi im Umkehrschluss hat man sich gefragt, wieso sie sich hinter dem Schlagzeug versteckt und hat dann nach einer zentralen Figur gefragt. Und als Karen zu dieser Figur wurde, stand sie plötzlich ganz vorne auf der Bühne und wusste gar nicht, was sie mit ihren Händen machen soll. Hinter dem Schlagzeug hatte sie zu tun und konnte ihre Hüften verstecken, denn ein Journalist schrieb mal, sie wäre ein *chubby girl*. Das war der Auslöser: Irgendjemand, den man nicht mal kennt, schreibt, du wärst pummelig.

„Hinter dem Schlagzeug hatte sie zu tun und konnte ihre Hüften verstecken, denn ein Journalist schrieb mal, sie wäre ein *chubby girl*. Das war der Auslöser: Irgendjemand, den man nicht mal kennt, schreibt, du wärst pummelig.“

Marion Rothhaar

Wie sind Sie mit dem Dokumentarmaterial vorangegangen, wie haben Sie es verflochten?

Das Stück soll weder klassisches Erzähltheater noch Biopic sein. Unser Autor und Lyriker Raphael Urweider hat die Texte der Carpenters gründlich inspiziert, sich die Strukturen und Themen angeschaut, und überlegt, wie man diese verwenden kann. Im Zentrum des Stücks stehen zwei junge Menschen, die versuchen, ein Projekt über die Carpenters zu machen. Die beiden sind so sehr von ihnen fasziniert, dass sie beinahe alles, was es über die Geschwister gibt, also eigentlich so wie ich es auch gemacht habe, recherchieren und nachspielen. Dazu gesellen sich unsere beiden Musiker Arthur Possing, der wie Richard Carpenter ein Pianist ist, und Sebastian Flach, der durch seine Liveauftritte mit den Söhnen Mannheims und Guido Horn die Machenschaften der Popindustrie sehr gut kennt. Sie werden zudem dazu ermutigt, in die Geschichte einzugreifen und die Geschehnisse sowie die zum Teil auch etwas kitschige Musik der Carpenters zu kommentieren und manchmal auch zu dekonstruieren. Es wird ein

Jeder kennt in seinem Umfeld jemanden, der an Magersucht litt oder leidet. Mittlerweile weiß man, dass 20 Prozent der Erkrankten daran sterben.

musikalischer und eher performativer Abend werden, der dem traurigen Thema auch eine Portion Humor abtrotzt.

Marion Rothhaar

Wie findet man neue Blickwinkel zu einem Thema, das schnell didaktisch werden kann?

Wir haben zu Beginn viel rumgedoktert und versucht schlaue Dialoge über das Thema Magersucht zu schreiben, aber man hat die Absicht zu sehr gespürt. Ich habe einerseits festgestellt, dass es unmöglich ist, zu versuchen, die ganze Entwicklung von den 70ern bis zur Gegenwart abzubilden. Seit einem Jahr lese ich beinahe alles, was es über das Thema gibt. Wichtig ist mir Susie Orbach geworden, der es darum geht, dass man lernt, seinen Körper so zu akzeptieren, wie er ist und zu verstehen, dass er sich verändert. Das Projekt entsteht auch gemeinsam im Machen, da es ein Thema verhandelt, das uns alle betrifft: Jeder kennt in seinem Umfeld jemanden, der an Magersucht litt oder leidet. Mittlerweile weiß man, dass 20 Prozent der Erkrankten daran sterben. Wie tödlich Anorexie ist, sieht man am Fall Karen Carpenter: Sie war die erste Person, bei der man in der Öffentlichkeit bildhaft mitverfolgen konnte, wie sie immer weniger wurde. Für mich liegt ihr Problem auch daran, dass sie nie gelernt hat, sich in einer gesunden Weise um sich selbst zu kümmern. Das kann ich selbst gut nachvollziehen, als jemand der unter ständiger Beobachtung und Disziplinierung im Hochleistungssport groß geworden bin. Im Schauspielbetrieb ist das Thema Körper und Außenbestimmung heute vielleicht sogar noch prägnanter. Während männliche Schauspieler noch immer eher korpulenter sein dürfen, verhält es sich bei Frauen ganz anders. In ihrem Buch *Ganz schön wütend* schreibt *Tatort*-Darstellerin Stefanie Reinsperger darüber, wie sie stets die Dicke und/oder die Hässliche spielen sollte und fragt: Wieso werde ich nicht als Mensch gecastet? All dies zeigt uns: Der Körper bleibt ein Problem, für alle, ständig.

Wie erklären Sie sich das, soziologisch?

Es reicht aus, kurz im Internet zu surfen oder die sozialen Netzwerke zu durchforsten um ständig auf Artikel oder Posts über Essen oder darüber, wie man sich ernähren soll, zu stoßen. Der Grund scheint mir klar: Weil

man mit Essen und den Komplexen viel Geld machen kann. Die Gastronomie lebt davon, dass Menschen zunehmen – und die Fitnessindustrie davon, dass sie wieder abnehmen wollen. Das hat auf jeden Fall immer mit dem Kapitalismus zu tun. Ganz gleich ob in der Musikindustrie, im Sport oder in der Gastronomie: Der Körper wird zunehmend als Ware wahrgenommen.

„Die Gastronomie lebt davon, dass Menschen zunehmen – und die Fitnessindustrie davon, dass sie wieder abnehmen wollen.“

Marion Rothhaar

ANATEVKA (FIDDLER ON THE ROOF)

Grand Théâtre

29.02.2024 + 01. + 02.03.2024 • 20:00 Uhr

KASIMIR UND KAROLINE

Théâtre des Capucins

06., 07. + 08.03.2024 • 20:00 Uhr

NELKEN

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH

+ TERRAIN BORIS CHARMATZ

Grand Théâtre

13., 14. + 15.03.2024 • 20:00 Uhr

ESCHENLIEBE

Théâtre des Capucins

15. + 16.03.2024 • 20:00 Uhr

17.03.2024 • 17:00 Uhr

DAS IST AUCH MEIN HAUS

Abschluss der Residenz von Schorsch Kamerun

Grand Théâtre

16.03.2024 • 18:00 Uhr

EXTINCTION / AUSLÖSCHUNG

Grand Théâtre

23.03.2024 • 18:30 Uhr

24.03.2024 • 16:00 Uhr

RENAISSANCE

GAUTHIER DANCE JUNIORS //

THEATERHAUS STUTTGART

Grand Théâtre

26. + 27.03.2024 • 20:00 Uhr

15 YEARS ALIVE

GAUTHIER DANCE // DANCE COMPANY

THEATERHAUS STUTTGART

Grand Théâtre

28. + 29.03.2024 • 20:00 Uhr

MY BODY KEEPS CHANGING MY MIND

Théâtre des Capucins

16., 19. + 20.04.2024 • 20:00 Uhr

21.04.2024 • 17:00 Uhr

saison

23 · 24

Impressum

Responsables de publication **Tom Leick-Burns** et **Anne Legill**

Coordination **Christiane Breisch** avec le soutien de **Manon Meier**

Textes **Simone Beck, Olivier Ortolani, Elisabeth Schilling, Jeff Schinker, Jeff Thoss**

Conception logo **Monogram**

Conception graphique **Nadia Recken**



théâtre · s de la Ville de Luxembourg

grand théâtre · 1, rond-point schuman · L-2525 luxembourg

théâtre des capucins · 9, place du théâtre · L-2613 luxembourg

www.lestheatres.lu · lestheatres@vdl.lu ·     [lestheatresvdl](#)

WED

