

Nach Bertolt Brecht

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS



SALZBURGER FESTSPIELE 2023



DO IT LIKE THE SALZBURG FESTIVAL –
**JOIN US ON OUR PINK
MISSION TO SUSTAINABILITY.**

True to our mission: "Change the World, Sip by Sip" we protect our elixir of life – water – for a better tomorrow. Our aim is to ensure local and clean drinking water of the best quality for everyone, everywhere. Without using single-use plastic bottles or long transport routes.

With our Best Water Technology products, local tap water is filtered and at the same time enriched with valuable minerals such as magnesium, zinc and silicate. This way, guests, artists, and employees of the Salzburg Festival

can enjoy local, mineralized water by BWT while reducing plastic waste and CO₂ emissions.

The Salzburg Festival demonstrates a **SPIRIT OF CHANGE** and supports b.WaterMISSION, a project of the „AQUA PEARLS – For You and Planet Blue Foundation“, which works to build drinking water wells in Africa to give local people access to safe drinking water.

Become part of our pink mission and create a worth living future, FOR YOU AND PLANETBLUE.



ARE YOU INTERESTED
IN MAKING THE WORLD
A LITTLE BETTER?

BWT.COM

Nach Bertolt Brecht

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS

Die Hörspielfassung von *Der kaukasische Kreidekreis* – von Helgard Haug (Rimini Protokoll) mit dem Theater HORA – in einer Produktion des Hessischen Rundfunks mit dem Österreichischen Rundfunk, nach der Neuinszenierung bei den Salzburger Festspielen 2023, wird wie folgt gesendet:

13. August 2023 um 16:04 Uhr im Radio-Programm hr2

19. August 2023 um 14:00 Uhr im Radio-Programm Ö1

Neuinszenierung

**Eine Koproduktion der Salzburger Festspiele mit
Rimini Protokoll und Theater HORA sowie
HAU Hebbel am Ufer, Berlin, Theater Winterthur und
Staatstheater Mainz/ Grenzenlos Kultur Theaterfestival**

SZENE SALZBURG

Premiere: Samstag, 12. August, 19:30 Uhr

Montag, 14. August, 19:30 Uhr

Dienstag, 15. August, 19:30 Uhr

Mittwoch, 16. August, 19:30 Uhr

Samstag, 19. August, 19:30 Uhr

Sonntag, 20. August, 19:30 Uhr

Dienstag, 22. August, 19:30 Uhr

40 Years Salzburg

July—August 2023

Salzburg
Mirabellplatz 2
Mo—Sa 10am—6pm

Thaddaeus Ropac

London Paris Salzburg Seoul

Alex Katz, Purple Split 7 (detail), 2022
Oil on linen, 150,4 x 213,4 cm
© Alex Katz / Bildrecht, Wien 2023. Photo: Christian Christl



A TRADITION OF TEMERITY

Every year, artists from all over the world return to this cradle of culture to celebrate music and drama. Here, each director, musician, performer, animated by their singular tempo and inspiration, honours the finest tradition by renewing it. With an equal measure of humility and temerity, they echo these lyrics of an operatic masterpiece composed by Mozart, a native of this Austrian town: “*Nulla mai temer mi fa*” – nothing will ever make me afraid*. **Welcome to the Salzburg Festival.**

*From *Don Giovanni*'s libretto by Lorenzo Da Ponte.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 36



SALZBURG FESTIVAL
20 JULY TO 31 AUGUST 2023



Nach Bertolt Brecht (1898–1956)

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS

In einer Fassung von Helgard Haug (Rimini Protokoll) mit dem Theater HORA

Musik von Barbara Morgenstern

Helgard Haug Konzept und Regie
Barbara Morgenstern Komposition
Laura Knüsel Bühne
Marc Jungreithmeier Video, Licht und Kinetik
Christine Ruynat Kostüme
Rozenn Lièvre Sounddesign
Ivna Žic, Marcel Bugiel Dramaturgie
Magdalena Neuhaus Theaterpädagogik

Mit

Remo Beuggert
Robin Gilly
Simone Gisler
Tiziana Pagliaro
Simon Stuber

Minhye Ko Live-Musik

In deutscher Sprache mit englischen Übertiteln
Aufführungsdauer ca. 100 Minuten
Aufführungsrechte Suhrkamp Verlag AG Berlin

Patrick Tucholski Technische Leitung Rimini Protokoll

Maitén Arns Produktionsleitung Rimini Protokoll

Viktoria Pichler Produktionsleitung Salzburger Festspiele

Jörg Schwahlen Produktionsleitung Theater HORA

Curdin Casutt Gesamtleitung Theater HORA

Louise Stölting Touring Management

Clara Bender Regieassistenz, Inspizienz

Amrei Fürst Bühnenbildassistenz

Michèle Lemper Produktionsleitung Kostüm und Maske

Bernadette Salzmann Kostümassistenz

Svenja Koch, Noah Beeler Theaterpädagogik Endproben

Monika Rittershaus Produktionsfotos

Anna Johannsen (PANTHEA) Einrichtung und Inspizienz Übertitel

Lyz Pfister (PANTHEA) Übersetzung Übertitel

SALZBURGER FESTSPIELE

Andreas Zechner Technischer Direktor

Michael Pesendorfer Technische Leitung

Margit Ann Berger Ausstattung

Christian Müller Werkstättenleitung

Markus Johne Bühnentechnische Leitung

Arno Dunkel, Daria Urdl Bühnentechnik

Jakob Bogensperger, Christian Reisinger Beleuchtung

Rafael Simmann, Claire Yalakas Akustik

Benjamin Ramsmaier, Thomas Strommer Videotechnik

Carmen Wessiak, Christina Winkler Requisite

Bühnentechnische Vorstände

Helmut Schauer Bühnentechnik

Hubert Schwaiger Beleuchtung

Edwin Pfanzagl-Cardone Akustik

Martin Kern Videotechnik

Günter Graf Elektrotechnik

Stefan Oberreiter Hydraulik und Mechatronik

Anita Aichinger Requisite

Vorstände der Dekorationswerkstätten

Josef Rehrl Tischler

Erich Ritsch Schlosser

Thomas Hertl Tapezierer

Horst Junger Malsaal und Bildhauer

Jan Meier Direktor Kostüm, Maske und Garderobe

Verena Kössner, Christina König Betriebsbüro Kostüm und Maske

Jasmin Schlüter, Franziska Müller und Team Damen- und Herrenschneiderei

Susan Pieper und Team Hutmacherei

Elisabeth Burgstaller und Team Wäscherei

Magdalena Krulich, Loretta Wagner und Team Fundus

Silke Klosa, Sybille Ridder und Team Maske

Denise Duijts und Team Garderobe

Wir danken allen Mitarbeiter:innen der SZENE Salzburg
für die tatkräftige Unterstützung!

Dekoration, Kostüm und Maske wurden in den Werkstätten der Salzburger Festspiele hergestellt.

Wir machen die Probe noch einmal

Projekt-beschreibung in Leichter Sprache

„Der kaukasische Kreide-kreis“ ist ein bekanntes Theater-stück.
Bertolt Brecht hat das Stück geschrieben.
Das Stück ist eine sehr alte Geschichte.
Es geht um ein Kind.
Und es gibt 2 Mütter.
Die erste ist die leibliche Mutter.
Die leibliche Mutter hat das Kind zur Welt gebracht.
Sie hat es geboren.
Die zweite ist die Pflege-mutter.
Die Pflege-mutter passt auf das Kind auf.
Sie lebt mit dem Kind zusammen.
Die beiden verbringen den Alltag zusammen.
Sie übernimmt die Verantwortung für das Kind.
Das Kind kommt aber nicht aus ihrem Bauch.

In dem Theater-stück von Brecht passiert folgendes:
Die leibliche Mutter hat das Kind vergessen.
Die Pflege-mutter hat das Kind zu lange angeschaut.
Sie kann das Kind nicht mehr vergessen.
Die leibliche Mutter kann dem Kind jeden Wunsch erfüllen.
Die Pflege-mutter kann dem Kind nur wenige Tropfen Milch geben.
Die leibliche Mutter kann sich an einen sicheren Ort bringen.
Die Pflege-mutter flieht.
Sie ist auf der Flucht.
Die Pflege-mutter kümmert sich um das Kind.
Die leibliche Mutter kümmert sich nur um sich selbst.

Beide Mütter sagen:
Es ist mein Kind.
Ein Richter muss über den Streit entscheiden.
Der Richter sagt zu den 2 Müttern:
Beweist mir jetzt: Wer ist die wahre Mutter?
Er lässt sie eine Probe machen.
Ein Kreide-kreis wird auf den Boden gemalt.
Das Kind steht in der Mitte.
Die Mütter müssen das Kind aus dem Kreis ziehen.

Das Ende vom Stück ist auch bekannt:
Die Pflege-mutter bekommt das Kind.
Weil sich die Pflege-mutter wie eine Mutter verhält.
So entscheidet der Richter Azdak.
Die leibliche Mutter bekommt das Kind nicht zurück.

Der Weg bis zu dieser Entscheidung ist lang.
Immer wieder sagt der Richter:
„Gut.
Ich mache die Probe noch einmal.“
Der Richter braucht eine sichere Antwort.
Er wiederholt die Probe.

Wir fragen uns:
Und das Kind?
Kann das Kind eine Entscheidung treffen?

Wir fragen uns auch:
Wer erzählt diese alte Geschichte?
Nicht alle Menschen können Kinder kriegen.
Manche Menschen müssen immer Unterstützung von anderen bekommen.
Auch wenn sie erwachsen sind.
Wie erzählen diese Menschen dieses Stück?

Und dann?
Wie geht es weiter?

Mit diesem Stück versuchen wir herauszufinden:
 Soll das Alte bleiben?
 Oder wollen Menschen etwas Neues?
 Wollen Menschen viel besitzen?
 Oder können Menschen loslassen?

Wir denken über das Kinder-kriegen nach.
 Wir denken über das Kinder-verlieren nach.
 Wie war es, ein Kind zu sein?
 Wie hat sich das angefühlt?
 Eine Antwort wie eine Frage lesen.
 Was sagen wir nicht?
 Was denken wir nur?
 Wie klingt das?
 Weiter-machen.

Was wollen wir unbedingt versuchen?
 Was darf auf keinen Fall geschehen?
 Wir klären das zusammen.
 Wir versuchen Töne und Rhythmus.
 Wie klingt das?
 Wer spielt welche Rolle?
 Wir vertauschen die Rollen.

Wir denken über Bühnen-bilder nach.
 Diese Bühnen-bilder können schweben.

Die Spieler und Spielerinnen von Theater HORA bringen ihre Regeln mit.
 Wir müssen zusammen neue Regeln erfinden.

Wir machen Proben-pläne.
 Wir planen Aufwärmen. Und Pausen.
 Wir versuchen mit Buchstaben:
 Wie können neue Wörter entstehen?
 Welche Buchstaben brauchen wir nicht mehr?
 Wir lesen Texte von Bertolt Brecht.
 Bertolt Brecht hat das Stück geschrieben.

Wir denken über die Flucht nach.
 Wie ist es auf der Flucht?
 Wie fühlt sich eine Flucht an?
 Was muss man mitnehmen auf die Flucht?
 Wie ist es an einem neuen Ort zu sein?
 Was heißt ankommen?
 Ist das etwas Gutes?
 Wie fühlt sich ein Neu-anfang an?
 Wie beginnt man ein neues Leben?

Wir bemerken Veränderungen.
 Wir schauen etwas sehr lange an.
 Und es verändert sich.
 Wir sehen Wörter.
 Sie werden gut angenommen.

Gut.
 Wir machen die Probe noch einmal.

*Leichte Sprache-Version von Helgard Haugs ersten Überlegungen zum Projekt,
 die Texte in Standardsprache finden Sie online unter:
www.salzburgerfestspiele.at/p/der-kaukasische-kreidekreis-2023 sowie unter:
www.rimini-protokoll.de/website/de/project/der-kaukasische-kreidekreis*



Helgard Haug

„Alles könnte auch ganz anders sein“

Aus dem Probentagebuch zu *Der kaukasische Kreidekreis*

April 2022

Anruf aus Salzburg. Wie wäre es, mit dem Theater HORA zusammenzuarbeiten und für die Salzburger Festspiele einen Theaterabend mit einer Textvorlage zu entwickeln. Kleist oder Brecht? – Die Wahl fällt schnell auf Brecht. *Der kaukasische Kreidekreis* wäre toll. Große Freude über die Aussicht, mit HORA zusammenzuarbeiten. Erstes Kennenlernen von Yanna, Co-Leiterin. Wir verabreden einen baldigen Besuch in Zürich.

Lektüre von *Der kaukasische Kreidekreis* – und Überraschung über die vielen Seitenarme des Stücks. In der Erinnerung hatte sich alles auf die Gerichtsszene reduziert. Die kommt erst ganz am Schluss. Brecht gibt eine eindeutige Antwort auf die Frage, welche die „richtige Mutter“ sei: die mütterliche.

Wir finden eine Hörspielbearbeitung von Brecht auf YouTube. Spannend, wie er mit den Schauspielerinnen und Schauspielern spricht: sie siezt und auf die Situation einschwört.

Juni 2022

Das künstlerische Team ist nun vollständig. Wir treffen uns zum Konzeptionsgespräch auf Zoom und verständigen uns auf die eine Formel: „Alles könnte auch ganz anders sein“. Der Boden

kann zur Wand und zur Decke werden, die Mutter auch eine ganz andere sein. Menschen können in ihren Rollen und Funktionen neu betrachtet werden. Laura, die Bühnenbildnerin, macht erste Entwürfe.

November 2022 – erster Besuch bei Theater HORA in Zürich

Das Ensemble arbeitet an Beiträgen für das HORA-Magazin – eine halbjährliche Veröffentlichung mit eigenen Text- und Bildbeiträgen. Robin schreibt über seine Definition des „poetischen Schauspielers“ – eine Kategorie, die er erfunden hat und der er sich zuzählt.

Remo lässt sich kurz den Inhalt von *Der kaukasische Kreidekreis* erzählen. Auf die Frage, ob er denke, dass der Richter gut gehandelt habe, sagt er: „Ich würde das Kind fragen.“ – Genau, warum fragen wir nicht das Kind? Remo stellt auch noch klar: „Ich trage niemanden.“ Immer kämen Regisseure auf die Idee, dass er andere Mitspielende auf der Bühne tragen könne, weil er so groß und stark sei. Aber das will er nicht mehr. So stark sei er nämlich gar nicht.

In dem ersten Gespräch mit Robin wiegelt er eine Frage nach seinen Eltern schnell ab. „Das ist zu privat“, sagt er.

Tiziana kommt gerade von ihrer Regiearbeit an den Münchner Kammerspielen zurück und wirkt sehr glücklich.

Elena sitzt am Tisch – darauf verteilt: viele Stifte und Bastelmaterialien. Sie heißt eigentlich Simone, legt aber Wert darauf, mit ihrem Künstlernamen angesprochen zu werden. Sogar der eigentliche Vorname ist ihr zu privat.

Simon ist leider krank und nicht da.

Am Abend kommt Ivna, die Dramaturgin, dazu. Wir sprechen über vorangegangene Arbeiten mit HORA, die sie begleitet hat, über Humor, Überforderungen und magische Momente. Wir verabreden drei Vorprobenwochen zwischen Dezember und April, damit sich alle im Team behutsam kennenlernen können und das Stück langsam entwickelt wird.

Überlegungen zur Musik: In einem ersten Konzeptionsgespräch entsteht mit Barbara die Idee, mit einem großen Perkussionsinstrument zu arbeiten. Einer Marimba. Wir nehmen Kontakt zu Minhye auf. Die Perkussionistin kommt ursprünglich aus Südkorea, lebt aber inzwischen in Berlin.

Wir beantragen die Text- und Musikrechte bei den Erben von Bertolt Brecht und Paul Dessau.

Wie können wir werktreu arbeiten – wenn alles anders ist?

Wie viel Text wird tatsächlich übrig bleiben vom Original?

Wie können wir mit der Komposition umgehen?

Eine lange Liste von Fragen entsteht.

Marc, der Video und Licht machen wird, schwärmt von kleinen Motoren, die Bodenplatten nach oben ziehen könnten. Der Technische Leiter Patrick begibt sich auf die Suche nach erschwinglichen Motoren, die auch die Sicherheitsstandards der Bühnen erfüllen.

Erstes Treffen mit der Percussionistin Minhye in Berlin. Sie hat Lust und Zeit mitzumachen.

Maitén, die Produktionsleiterin, hat das HORA-Manifest an die Wand unseres Berliner Büros gehängt. 15 Sätze auf festem, gelbem Papier. Vor allem Punkt 14 – „Achte darauf, dass die Wassermenge die Beckengröße nicht übersteigt“ – wollen wir beherzigen.

Dezember 2022 – erste Vorprobenwoche in Zürich

Es sind dann zwar nur drei Tage, aber die sind so intensiv, dass sie sich wie eine Woche anfühlen. Robin und Simon sind leider krank. Alle tragen noch Masken und sind auf Abstand bedacht. Wir erzählen den Inhalt des Stücks wie ein altes Gleichnis. Was bedeutet „richtige Mutter“? Ist das die, die Milch gibt? Oder die mit dem größeren Herz?

Elena begeistert sich für die Rolle der Grusche, weil sie „viele Liebe“ hat und sie die Aussicht auf eine Hochzeitsfeier mit dem Soldaten Simon in einen Rausch versetzt. Tiziana gefällt die Rolle der Fürstin, weil sie viel Geld und Macht hat. Remo sagt, er möchte den Richter spielen – weil er nicht einfach nur gut oder böse ist, sondern beides.

Wir übernehmen die täglichen Probenrituale der HORA-Spieler:innen: Auf ein großes Plakat können Musikwünsche geschrieben werden. Am Morgen und nach der Mittagspause werden jeweils drei Lieder abgespielt. Wir tanzen zusammen – manchmal zögerlich und mit kleinen Bewegungen, manchmal legen wir alle richtig los, füllen den ganzen Raum und freuen uns über den Energieschub. Danach machen wir Aufwärmübungen für Körper und Stimme. Für die HORAs ist das Routine, für uns andere sehr ungewohnt. Aber wir finden Gefallen daran.

Jeder malt mit Kreide einen Kreis auf den Boden. Remo malt einen ganz großen mit doppeltem Rand und schraffiert den Rand wie einen Burggraben. Elena malt einen ganz kleinen und schreibt auf den Boden Verbote, damit niemand ihren Kreis betritt. Ein Bannkreis. Tiziana malt zu ihrem Kreis Blumen und eine Figur.

Kreistausch: Wir verhandeln: Darf ich in deinen Kreis? Wer zieht in meinen ein? Wie kann ich den anderen modifizieren oder erweitern, sodass er für mich passt. Kann ein Kreis mehr als eine Person beherbergen?

Gegen 12 Uhr machen wir eine lange Mittagspause. Auch das ist gewöhnungsbedürftig, bekommt aber allen gut. Christine, die Kostümbildnerin, misst alle Spieler:innen aus – und verschwindet im Fundus vom Schauspielhaus Zürich, der uns einige Kostüme probeweise überlässt. Die Spieler:innen finden die Kostüme gut. Aber wie viel Theater verträgt das Stück?

Ein weiteres Ritual ist der Abschlusskreis nach der Probe. Wie war dieser Tag für dich?

Wir fragen uns: Wie viel Text kann von den Spieler:innen memoriert werden? Texte lesen und schreiben ist für sie oft mit negativen Erlebnissen verbunden: Frustration aus der Schule, Mühe mit Bürokratie ... Was, wenn gar kein Text auswendig gelernt werden müsste und trotzdem wie in einem Uhrwerk der Text zwischen allen ausgeteilt wird? Was, wenn der Text unmerklich eingeflüstert wird?

Auf ebay finden wir ein Angebot und kaufen einen Wischroboter – ein junger Mann öffnet die Tür. Er sagt, er habe den Wischroboter seiner Mutter zu Weihnachten geschenkt, damit sie nicht mehr putzen müsse. Die Mutter aber benutze ihn nicht – er sagt: „Ich kann viel besser putzen als der Wischroboter.“

Januar 2023 – Bauprobe in Salzburg

Endlich wird es konkret – weg von den Modellen und Skizzen. Schon am Abend können wir im Raum einen Eindruck bekommen. Der Raum funktioniert gut. – Am nächsten Morgen treffen wir auf das Team in Salzburg. Alle freuen sich über diesen kleinen Meilenstein.

Die Motoren sind nicht stark genug, um die schweren Platten zu bewegen. Wir stimmen die Farbintensität ab – wie dunkel können die Bodenplatten werden? Wie stark kann die Videoprojektion sein? Parallel zu den Raum-Überlegungen machen wir ein Casting. Vielleicht wäre es ja gut, wenn in dem Stück eine Person auftreten würde, die auf Händen laufen und für einige wenige Augenblicke die Schwerkraft austricksen kann?

Geklärt werden muss auch: Wo ist die Unterkunft? Magdalena, die als Theaterpädagogin dabei ist, aber noch viel mehr eine Art Übersetzerin und Vermittlerin ist, läuft die Strecken ab, um zu überprüfen: Wie lange dauert es zum Theater – wie kompliziert sind die Wege? Geklärt werden muss auch, wo gegessen werden kann. Ein Waldschwimmbad wird entdeckt. Alle freuen sich auf den Sommer.

Wo können wir in Salzburg eine Marimba leihen? Wir gehen verschiedenen Angeboten nach.

Eine Idee verfestigt sich: Was, wenn in einer Szene gar nicht gesprochen wird, sondern jede:r Zuschauer:in ein Buch bekommt und wir gemeinsam darin lesen? Brecht schreibt in *Der kaukasische Kreidekreis*: „Hört, was er dachte, nicht sagte.“

Ist das Buch eine Gerichtsakte, ein Tagebuch oder ein Fotoalbum?

Das Team in Salzburg tauft den Wischroboter Ludwig. Wir müssen noch einen zweiten kaufen: Ludwig II.

Wir verwerfen die Idee, dass jemand auf den Händen läuft, und sagen allen ab. Sehr schade, aber vielleicht findet die Idee ja einen Weg in ein anderes Projekt.

Marcel sagt zu, als zweiter Dramaturg die Proben in größeren Abständen zu besuchen und aus der kritischen Distanz mitzuarbeiten.

Anfang März 2023 – zweite Vorprobenwoche in Zürich

Diesmal sind Simon und Robin auch dabei. Wir erzählen ihnen gemeinsam, worum es bei dem Stück geht. Robin findet die Idee, dass er das Kind spielt, sehr gut, und Simon sagt, es sei ja klar, dass er den Soldaten spiele. Der heißt im Stück auch Simon.

Alle haben Kinderfotos von sich mitgebracht. Wir zeigen sie uns gegenseitig. Welche Momente werden festgehalten? Welche Motive lassen sich bei allen finden? – Simon zeigt seine Bilder – darauf seine Mutter kurz nach der Entbindung. In jedem Arm ein Säugling. „Ich weiß nicht, welcher von den beiden ich bin“, sagt er. Erst auf späteren Bildern kann er sich von seinem Zwillingbruder unterscheiden.

Auch Remo hat eine Zwillingsschwester. Neben Geburtstagsbildern mit Geburtstagskuchen und einer wachsenden Anzahl von Kerzen sind Fasching und Wintersport weitere beliebte Motive. Tiziana weiß ganz genau, bei welchem Geburtstag es welchen Kuchen gab: Apfel, Birne, Beeren, Schoko ... Robin zeigt ein Bild, auf dem er zu sehen ist, wie er auf einem riesigen Tierkissen sitzt. Er sagt: „Ich habe fünf Geschwister, ich bin das jüngste und das lustigste.“ Elena legt ihre Bilder auf dem Boden aus. Auf einem der Fotos sitzt sie sehr vergnügt in der Badewanne mit ihrem Vater und wird traurig, als wir das Bild anschauen.

Auch die anderen haben Erfahrungen mit dem Tod gemacht. Robins Mutter starb, als er acht Jahre alt war, Remo hat seinen Vater verloren – beim Aufwärmtraining wünscht er sich immer mal ein Lied, das ihn an ihn erinnert. Simons Zwillingbruder starb an den Folgen eines Hirntumors. Bis dahin sind immer zwei

identisch angezogene Kinder auf den Fotos im Album – am 10. Geburtstag sitzt Simon alleine vor dem Kuchen.

Minhye erzählt von ihrer Heimatinsel in Südkorea und zeigt Bilder. Sie erzählt auch, dass ihre Mutter einen schweren Autounfall hatte und seither auf Hilfe angewiesen ist. Während kranke oder behinderte Menschen im öffentlichen Leben in Südkorea eher nicht präsent sind, versucht sie weiter, daran teilzunehmen und hat sogar einen Besuch ihrer Tochter in Berlin geplant.

Remo sagt: „In Südkorea war ich auch schon. Da hab ich Heimweh bekommen.“ Später finden wir ein Bild, das ihn auf einer Straße in Seoul zeigt. Tiziana und er waren dort mit *Disabled Theater* auf Gastspiel. Von einem Restaurantbesuch gibt es auch Bilder. Berührend, wie jung die beiden aussehen. Minhye erkennt das Restaurant.

Für Elena ist die Marimba zu laut, sie hält sich die Ohren zu. Auch Tiziana findet es oft laut und setzt sich Kopfhörer auf. Es geht besser, wenn sie selbst mitspielen. An der Marimba oder an einem der anderen Perkussionsinstrumente. Robin spielt an der Trommel und macht einen neuen Rhythmus auf – er klatscht nicht auf die 1, sondern auf 1,5. Das hört sich gut an.

Wir machen erste Tests mit Audiozuspielungen. Rozenn macht das Audio-design und hat eine komplexe Audiosession angelegt. Anfangs ist es noch ziemlich verwirrend. Was muss nachgesprochen werden und welches sind Instruktionen? Remo sagt: „Ich mag es, wenn es schwierig wird, dann schläft mein Hirn nicht ein.“

Es wird klar, dass wir zwei unterschiedliche Stimmen brauchen. Eine, bei der klar ist, dass nachgesprochen werden muss – das ist die von Magdalena; und eine völlig andere Stimme, die Instruktionen gibt. Wir fragen Curdin, den Gesamtleiter von Theater HORA, ob er diesen Part übernehmen könnte.

Minhye sagt: „Ich habe sehr spät angefangen mit dem Marimba-Spielen.“ Sie sagt auch: „Ich bin zum Studieren nach Berlin gekommen – aber ich wollte nach dem Abschluss nicht mehr zurück, weil in Südkorea jede Abweichung sofort kritisiert wird. Es gibt klar definierte Schönheitsideale, und wenn man sich nicht danach richtet, ist das wie ein Angriff auf die Ordnung. Frauen in meinem Alter sehen alle gleich aus: Sie sind total dünn, haben lange Haare, tragen die gleichen Klamotten, die irgendein K-Pop-Star in einem Video trägt.“

„Die Wahrheit ist konkret“, stand angeblich über Brechts dänischem Exil-Schreibtisch. Sind wir eine „kleine wendige Kampftruppe“, wie sie sich Brecht gewünscht hat?

Es zeichnet sich ab, dass es Simon zwar momentan viel besser geht und er richtig Spaß bei den Proben hat, aber ein langer Aufenthalt in Salzburg für die

Endproben und die Aufführungen höchstwahrscheinlich zu stressig für ihn wäre. Wir verabreden, dass wir Simon per Videozuspielung in das Stück einbinden. Da ein Soldat im Krieg auch meist abwesend ist, passt das gut. Solange wir noch in Zürich proben, bleibt er mit dabei.

Wenn das Wort Krieg fällt, wedelt Elena panisch mit der Hand und sagt, sie wolle nicht über den Krieg reden – sie meint den Krieg in der Ukraine –, die Bilder aus den Nachrichten setzen ihr zu. Ja. Da ist ein Krieg in unserer Nähe ausgebrochen. – Tausende auf der Flucht. Welche Kinder verlieren gerade ihre Eltern, welche Eltern ihre Kinder?

Wir finden einen Akustiker, bei dem wir die In-Ear-Kopfhörer individuell auf die Ohren der Spieler-innen anpassen lassen können. Ein Termin für Ende März wird verabredet, um die Abgüsse zu machen. Die Sorge ist groß, dass es zu laut sein könnte – Tiziana mag keine In-Ear-Hörer tragen, weil sie normalerweise für ihre Ohren zu groß sind und schnell schmerzen.

Die Motoren sind entweder zu teuer, nicht leistungsstark genug oder dürfen auf Bühnen nicht eingesetzt werden. Patrick sucht weiter.

Infoabend für Eltern & Entourage: Wir stellen den Eltern und – wie es bei HORA heißt – der Entourage das Team, das Stück und das Inszenierungskonzept vor. Und diskutieren über das Recht auf Elternschaft behinderter Menschen. Das Gespräch ist offen und interessiert. „Sie müssen auch mal an die Zukunft denken“, sagt eine der Mütter. Es sei klar, dass die Pflege des Kindes ihres Kindes auch ihr Unterstützung abverlangen würde. Eine andere Mutter sagt: „Mit einem Kind hätte meine Tochter noch weniger Zeit für sich. Es würde eine große Einschränkung bedeuten.“ – „Irgendwann ist das Kind der Mutter überlegen. Und dann?“, ist eine weitere Sorge. Vielleicht könnte man dem Kinderwunsch entgegenkommen, wenn es die Möglichkeit gäbe, in Kitas oder im Kindergarten mitzuarbeiten, ist ein anderer Vorschlag.

Mitte März 2023

Ivna fädelt ein Gespräch mit einer Mitarbeiterin vom Sorgenbüro (Züriwerk) auf Zoom ein. Die Beraterin betont: Der Kinderwunsch einer beeinträchtigten Person ist immer noch ein ganz großes Tabuthema in der Gesellschaft. Und: Höchstpersönliche Rechte sind von den vormundschaftlichen Entscheidungen ausgenommen. Höchstpersönliche Rechte sind beispielsweise: Eheschließung, Suizid, Testamentserstellung und auch das Recht, ein Kind zu bekommen. Aber wir als Gesellschaft hätten kaum Erfahrung damit. Sie sagt auch: Ein paar Fakten/Infor-

mationen muss man erst mal in die Öffentlichkeit bringen. Ja – Frauen mit Trisomie 21 können schwanger werden. Ja – Männer mit Trisomie 21 sind oft zeugungsfähig. Und: Ja – die Kinder können nicht-beeinträchtigt zur Welt kommen. Das größte Risiko sei, dass es manchmal zu Früh- oder Totgeburten komme und das für die Eltern emotional schwer zu überwinden sei.

Es gebe die große Sorge, finanzielle Einbußen zu haben, falls Menschen mit einer Beeinträchtigung ein Kind bekommen. Oft werde von den Einrichtungen, in denen sie wohnen, auch klar gesagt: „Mit einem Kind könnt ihr hier nicht bleiben.“ Wir diskutieren, inwiefern diese Argumente berechtigt sind.

Wir erfahren, dass, als eine Schweizer Einrichtung sogenannte „Berührer-innen“ oder „Sexuelle Assistenzen“ beauftragte, ihre finanziellen Unterstützer-innen protestierten und ihre Spenden einstellten, sodass diese Therapieform wieder ausgesetzt wurde.

Die Deadline zur Abgabe des Bühnenbilds rückt näher. Erste Berechnungen ergeben, dass wir weit über dem Budget liegen. Laura überarbeitet den Entwurf und wir besprechen, worauf wir verzichten können.

Neue Audiofiles werden erstellt. Magdalena und Curdin sprechen die Texte ein. Der Besuch beim Akustiker, um individuell geformte In-Ear-Kopfhörer herstellen zu lassen, hat stattgefunden, und alle sind nun gespannt, wie es damit klappt.

Tiziana lässt sich von Marc zeigen, wie sie auf einem Tablet zeichnen kann und die Zeichnung projiziert wird. Auf der Bühne Texte nachsprechen ist nicht so ihr Ding, aber Technik und Zeichnen findet sie megacool.

Eine E-Mail vom Verlag. Die Textbearbeitung ist von den Brecht-Erbinnen freigegeben worden. Auch gegen das Hörspiel, das zeitgleich zur Premiere gesendet werden soll, gibt es keine Einwände.

April 2023 – dritte Vorprobenwoche in Zürich

Im Backstein-Probenraum der Roten Fabrik finden laute Bauarbeiten statt, sodass wir in eine andere Probebühne umziehen müssen. Damit alle den Weg finden, treffen wir uns am Hauptbahnhof unter der großen Uhr am Montag früh um 9. Das passt gut: Genau dann kommt auch der Nachtzug aus Berlin an.

Wir nehmen uns diesmal mehr Zeit, um uns wieder aneinander zu gewöhnen und gemeinsam daran zu erinnern, worum es geht. Auch der neue Raum ist gewöhnungsbedürftig, aber er ist erfreulicherweise viel größer als die erste Probebühne. Wir können ein Raster auf den Boden kleben und so die einzelnen Platten

im Bühnenbild markieren. Und wir können eine Videokabine für Simon aufbauen, um Erfahrungen damit zu machen, wie es ist, wenn er bei den Proben gefilmt wird.

Der erste Versuch, die In-Ears anzuziehen, missglückt. Maitén schafft es, die Akustikerin zu überreden, zu uns zu kommen und uns zu zeigen, wie wir genau mit ihnen umgehen sollen. Am nächsten Vormittag hat sie Zeit. Für Elena brauchen wir noch mal einen neuen Abguss, aber alle verlieren etwas die Angst vor den Kopfhörern. Manchmal vergessen die Spieler-innen schon, dass sie sie tragen.

Wir nehmen die Musik auf, damit Barbara sie an den Dessau-Erben schicken kann. Er muss die Rechte noch final freigeben.

Simon macht es keinen Spaß in seiner Video-Kabine. Er probt jetzt wieder mit allen anderen im Raum mit.

Magdalena legt einen Stein in die hintere Ecke des Raumes. Sie schlägt vor: Sorgen, Fragen, Beef können auf Zettel geschrieben und unter dem Stein deponiert werden. Dann ist das für die Dauer der Proben vergessen.

Während des Abschlusskreises wird nun auch immer mal nachgefragt, wie es in Salzburg sein wird. Haben alle Einzelzimmer? Gibt es WLAN im Hotel? Gehen wir wirklich schwimmen? Wird es sehr heiß werden?

Wir besuchen die Generalprobe von *Riesenhaft* im Schauspielhaus Zürich. *Herr der Ringe* zu spielen ist ein lang gehegter Wunsch des HORA-Ensembles.

Musik-Experimente: Remo spielt am Kontrabass mit. In einer Impro sagt Robin: „Ich geh zurück zu meiner richtigen Mutter“ – wir nennen sie die Fürstin –, „ich bin der Erbe. Das ist doch klar, dass ich zu ihr gehe.“ Elena, die die Grusche spielt und dem Kind das Leben gerettet hat, ist entsetzt und tief getroffen. Sie identifiziert sich so sehr mit der Rolle, dass sie den restlichen Tag nicht mehr mitproben möchte.

Wir beschließen, nicht mehr drei Lieder zum Aufwärmen zu spielen, sondern nur noch zwei, um schneller mit den Proben beginnen zu können. Tiziana ist verstimmt, sie will lieber drei Lieder. Auch muss nicht jedes Mal ein großer Abschlusskreis gemacht werden, beschließen wir. Aber am Ende des Tages kommen doch alle – fast schon automatisch – im Kreis zusammen. Die Stimmung ist gut, alle haben Freude an den Proben.

Wir wollen in den letzten verbleibenden Tagen noch einmal das ganze Stück durchgehen. Vor jeder Szene setzen wir uns auf den Boden und besprechen, worum es geht. Jetzt ist die Struktur des Stücks klarer: ein Kreis, ein Loop – immer wieder wird dieselbe Frage verhandelt. Wir diskutieren: Ist es gut, die Antwort auf

die Frage offen zu lassen? Wir schaffen Szene für Szene, und das Spiel ist schon viel freier.

Konzeptionsüberlegungen mit Ivna und Marcel: Wann decken wir die Technik mit den In-Ears auf? Gleich zu Beginn? Kurz vor Schluss? Und wird es eine Szene geben, die sie komplett frei machen – ohne Zuspielungen?

Ende April 2023

Wir bekommen Bilder aus den Werkstätten in Salzburg. Die Grundstruktur des Bühnenbilds ist fertig gebaut. Christine reist nach Salzburg zur Kostümbabgabe.

Remo sagt: „Ich habe viel abgenommen in der letzten Zeit.“ Auch von den anderen kommt der Hinweis, dass sie immer mal wieder stark ab- und zunehmen. Also sollen die Kostüme so entworfen werden, dass sie flexibel angepasst werden können und doch immer sitzen.

Der Spielzeugkonzern Mattel bringt 64 Jahre nach dem Verkauf der ersten Barbiepuppe eine Barbie mit Trisomie 21 auf den Markt. 2016 kamen bereits Barbies mit neuen Konfektionsgrößen wie curvy, petite oder groß raus. Mittlerweile gibt es Barbie in verschiedenen Hautfarben, mit Prothesen, Hörgeräten oder auch im Rollstuhl. Mattel sagt: „Jedes Jahr werden über 200.000 Kinder mit Downsyndrom geboren. Diesen Kindern wollen wir die Möglichkeit geben, sich in den Puppen ‚wiederzuerkennen‘.“ Und: „Wir wollen unseren Teil beitragen, um gegen die Stigmatisierung von Menschen mit Behinderungen vorzugehen.“ – Wir bestellen ein Exemplar.

Mai 2023

Maxim Dessau, der Sohn des Komponisten, meldet sich zurück und urteilt: „Sicher sind Sie von der Musik Paul Dessaus angeregt worden, aber diese Anregung ist – wie man im Urheberrecht so schön sagt – im Schaffensprozess ‚verblasst‘.“ Er wünscht uns weiterhin alles Gute für unsere Arbeit. Der Name seines Vaters soll aber in den Ankündigungen nicht mehr genannt werden.

Fragen zwischen den Probenblöcken: Wie treffen wir überhaupt Entscheidungen? Wann ist es eine bewusste Überlegung, wann entscheiden andere, wann entwickelt sich etwas, ohne dass wir konkret entscheiden, wann lassen wir einfach nur geschehen? Welche Weichen nehmen wir als solche wahr? Kennen wir unsere Entscheidungsspielräume? Welche Dimensionen könnten sie haben, diese Entscheidungsspielräume?

Eine Druckerei für das Buch für die vierte Szene wird gefunden. Vier Wochen soll das Drucken dauern. Ende Juni beginnt die nächste Probenphase – dann müssen wir uns beeilen, Texte und Bilder zusammenzustellen.

Die Barbie mit Trisomie 21 kommt an. Keine der HORA-Spielerinnen erkennt sich wieder. Die Kostümbildnerin Christine sagt: „Die sieht aus wie ich!“

Endlich sind Motoren gefunden und wir bestellen 19 Stück.

Konzeptionsgespräch: Wir gehen noch mal an den Anfang zurück. Von dort kommt das Motiv: „Alles könnte auch ganz anders sein“.

Das ist nicht die einzige Wahrheit. Für die Spieler:innen scheint dieses Motiv auch etwas Bedrohliches zu haben. Das Erreichte soll nicht auch noch infrage gestellt werden. Verwerfungen sind oft schwierig. Veränderungen bedrohlich – selbst wenn sie eigentlich etwas Gutes bringen würden. „Nein, das hinterfragen wir nicht mehr“, wird gesagt. Normalität ist das Ziel. Nicht immer nachfragen, nicht immer weiter fragen. Status quo soll bewahrt werden.

Wie gehen wir damit um? Was heißt das für das Grundmotiv? Was heißt es für den *Kreidekreis*? Für ein offenes Ende? Für den Wunsch nach einem Nachdenken, das nicht aufhören soll?

Die HORAs gehen bald in die vorgezogenen Sommerferien. Noch schnell müssen wir besprechen: Ist es okay, dass ihr ein bisschen Text lernt in der freien Zeit? Stimmen alle zu, dass persönliche Bilder und Aussagen in das Buch für die vierte Szene aufgenommen werden. Und kann Robin noch ein paar Schriftproben machen, die wir für das Cover des Buches brauchen?

Die Textpassagen, die auswendig gesprochen werden sollen, werden verschickt.

Die Druckerei stimmt unserem abgeänderten Zeitplan zu, auch wenn mal wieder alles viel zu knapp ist.

Marc experimentiert mit drei Motoren im Studio in Berlin.

Die New York Times will ein Interview zu dem *Kaukasischen Kreidekreis* – Brecht sei in den Staaten völlig in Vergessenheit geraten, sagt der Journalist – dabei hat Brecht das Stück im amerikanischen Exil nach dem Zweiten Weltkrieg geschrieben.

26. bis 30. Juni – Zürich

Die Proben beginnen. Wir begrüßen uns wie alte Bekannte und gehen noch mal den Inhalt des Stücks durch. Der erste Tag ist noch etwas mühsam, die Nachtzugfahrer sind gerädert, und es ist sehr heiß.

Ab dem zweiten Tag kommen wir in Fahrt: gehen Szene für Szene durch, klären noch mal den Inhalt, üben schwierige Wörter, spielen Musik und schieben Audiofiles hin und her. Probieren Raumkonstellationen aus. Clara macht die Regie-Assistenz und ist nun auch dabei. Parallel dazu werden die Kostüme angepasst, wird an Videos gebastelt und das sogenannte „Show-Buch“ für die vierte Szene vorbereitet. In dem Buch sollen persönliche Fotos und Geschichten der Protagonist:innen aus der Kindheit dokumentiert werden.

Eine lange Liste von Fragen steht auch hier am Anfang. „Wer bist du eigentlich?“, ist die erste. Wie viel wollen wir preisgeben – das wird heftig mit jeder:m einzelnen der Protagonist:innen diskutiert und ausgelotet.

Patrick und Maitén sind für ein paar Tage in Zürich dabei – sie koordinieren bereits den Umzug nach Salzburg und tanzen jetzt morgens mit. Tiziana freut sich, dass es nun noch mehr um Technik geht. Drei Gewandmeisterinnen aus Salzburg kommen, um erste Kostüme anzuprobieren und nochmal alle zu vermessen.

Nach Probenschluss springen wir in den Zürisee und arbeiten dann ohne die Spieler:innen von HORA weiter.

In einer langen gemeinsamen Redaktionssitzung besprechen wir die Textvorschläge für das Show-Buch und versuchen, den Unterschied zwischen privat und persönlich zu klären. Es ist sehr emotional, denn jeder Text hat beides: etwas sehr Schönes und etwas sehr Trauriges. Wir sind uns einig: Es ist ein Geschenk, wenn man etwas über sich verrät.

3. bis 9. Juli – Zürich

Marc, Christine, Barbara und Helgard fahren zu einem Gastspiel nach Manchester.

In dieser Woche findet auch der Umzug in eine andere Probebühne statt. Hier gibt es technisch bessere Möglichkeiten, und wir werden nicht mehr von dem Baustellenlärm genervt. Leider ist der See nun aber sehr weit weg.

Marcel ist diese Woche dabei – er hat Videoschnipsel aus einer alten *Kreidekreis*-Verfilmung mitgebracht und gemeinsam schauen sich alle diese Aufnahmen an.

Rozenn baut ein improvisiertes Radiostudio auf. Für das zeitgleich zur Premiere entstehende Hörspiel werden an den letzten beiden Tagen dieser Woche Sprach- und Musik-Aufnahmen gemacht.

Laura macht die Gestaltung für das Show-Buch fertig. Ein großer Meilenstein ist erreicht, als wir das Dokument der Druckerei zuschicken.

Wir hoffen, dass der blaue Stoff als Hintergrund für die Videoaufnahmen von Simon rechtzeitig ankommt.

10. bis 14. Juli – Zürich

Während in Hollywood die Filmbranche streikt, verwandeln wir unsere Probebühne in ein Filmset. Der Stoff ist natürlich nicht rechtzeitig angekommen, aber wir finden eine Möglichkeit, dennoch zu drehen. Erst proben wir gemeinsam, dann wird noch mal nur Simons Part aufgenommen. Alle anderen müssen ganz still sein und viel Geduld mitbringen.

Auch die letzte Szene – achte Probe – schauen wir noch mal ganz genau an und diskutieren das offene Ende und die Fragestellung: Was, wenn das Kind nicht so proper, so süß und so gesund gewesen wäre? Wir können nicht lange rational darüber sprechen. Die Köpfe rauchen, und wir gehen alle bedrückt aus dem Gespräch. Gut, dass wir noch ein bisschen Zeit haben und den Tanz nach dieser Szene proben und sich die Komik Bahn bricht.

Louise, die das Touring der Produktion betreuen wird, schickt schon erste Gastspielanfragen in die Runde. Wir machen Pläne für die Zukunft: Wäre es nicht toll, eine Neufassung vom *Dschungelbuch* zu machen – und geht es da nicht auch um ein ausgesetztes Kind?

17. bis 20. Juli – Zürich

Für Mitte der letzten Woche in Zürich haben wir zu einem Tryout eingeladen. Schaffen wir es, einmal durch das ganze Stück durchzukommen? Sind schon alle Teile klar? Wie lange dauert es eigentlich? Was werden die Gäste sagen? In was wird sich die Proben-Entspanntheit in diesem ersten Ernstfall wandeln?

Erleichtert und glücklich darüber, zum ersten Mal ohne Unterbrechungen durch das ganze Stück gekommen zu sein und viele hilfreiche Kommentare von den Gästen eingesammelt zu haben, feiern wir unser Bergfest.

Die To-do-Liste ist lang und ganz oben steht: kürzen.

Am Ende der Woche trennen sich unsere Wege noch mal kurz. Einige fahren direkt nach Salzburg zur technischen Einrichtung, ein paar andere machen noch einen Schlenker über Berlin oder Wien, die HORAs ruhen sich noch etwas in Zürich aus.

Wir verabschieden uns von Simon, der leider nicht mitkommen wird.

Am 26. Juli sehen wir uns alle in Salzburg wieder, um in die Endproben einzusteigen. – Und wahrscheinlich wird dann alles ganz anders sein.





Florian Malzacher

Stanislawskische Verfremdungskünstler·innen

Brecht. Immer noch, immer wieder. Bei der jungen polnischen Ukraine-Aktivistin, dem in die Jahre gekommenen Deutschlehrer, dem Saha Wagenknecht nahestehenden Dramaturgen, der verkopften Gießener Theaterwissenschaftlerin, bei den Besetzer·innen der Berliner Volksbühne, bei Klassiker-Regisseuren und Postdramatikerinnen. Brecht scheint Goethe als deutschen Hausheiligen ersetzt zu haben.

Das liegt nicht zuletzt daran, dass für viele Lebenslagen etwas dabei ist. Revoluzzerhafter Übermut für Teenager·innen, Kulturgut-Sinnsprüche für Senioren·innen, Sozialistisches für Linke, Romantisches für Verliebte, Analytisches für Theoriefans, grundlegende Handreichungen für Regieschüler·innen. Was Brecht über François Villon schrieb, gilt längst auch für ihn selbst: „Wo habt ihr Saures für drei Mark bekommen?/Nehm jeder sich heraus, was er grad braucht!/Ich selber hab mir was herausgenommen ...“ Brechts Gebrauchswert ist unvermindert groß.

*

Für die Lehrstücke allerdings galt das lange nicht, und noch immer passen sie kaum in irgendwelche Schubladen. Bis in die 1970er-Jahre waren sie als halbgeare, ideologisierte, „vulgärmarxistische“ Übergangsphase auf dem Weg zum gereiften Meister verpönt. Erst in einer Zeit, in der es darum ging, vieles anders zu machen, wurde klar, dass die Lehrstücke genau davon handeln: die Welt als veränderbar zu begreifen.

Denn die „Lehrstücke“ sollten vom Publikum – beziehungsweise der Arbeiter·innenklasse – selbst aufgeführt werden und so die Trennung zwischen Parkett und Bühne auflösen, die spätestens existiert, seit das bürgerliche Theater Mitte des 19. Jahrhunderts das Licht im Zuschauer·innenraum ausgeknipst hat. Brechts dialektisches Theater, das unterschiedliche Positionen konkreter Auseinandersetzungen sichtbar machte, sollte es dem Publikum ermöglichen, das System dahinter zu verstehen, anstatt sich wohlfeil mit einer vorgegebenen Auffassung zu identifizieren:

das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann.

Doch die Rehabilitierung fand bis heute vor allem in theaterwissenschaftlichen Seminaren statt – und in der Pädagogik sowie im aktivistischen Theater vor allem in Südamerika und Afrika, wo der brasilianische Theatermacher Augusto Boal mit seinem *Theater der Unterdrückten* seit den 1970er-Jahren Brechts Idee eines Zuschauerlosen Theaters nicht nur aufgriff, sondern die Verantwortung dafür, wie die Performance sich entwickelt, gleich ganz an die „spect-actors“ (Zuschauer·innen, die während der Aufführung zu Schauspieler·innen wurden) übergab. Wie Brecht ging es auch ihm darum, die soziale und politische Lebenswirklichkeit der anwesenden Menschen spielerisch zu untersuchen: „Proben für die Revolution“ mit dem klaren Ziel, diese Realität auch zu verändern. Gerade in Afrika und in Teilen Südamerikas gehören Boals Konzepte bis heute, und in den letzten Jahren gar wieder verstärkt, zu den verbreitetsten und wirkmächtigsten Theaterformen. Dabei gilt das Interesse damals wie heute meist weniger den konkreten Lehrstücktexten als vor allem der Form einer radikalen Theaterutopie, die helfen sollte, eine radikale Gesellschaftsutopie auf den Weg zu bringen.

Denn auch beim Lehrstück gilt: „Nehm jeder sich heraus, was er grad braucht!“ Es ist vor allem eine Aufforderung, das Potenzial von Theater als Medium der Versammlung auszuschöpfen, einer Kunstform, in der es immer darum geht, Menschen zusammenzubringen und ihr Zusammenleben zu verhandeln.

*

Der kaukasische Kreidekreis ist kein Lehrstück, aber er – so kann man es zumindest sehen – beinhaltet ein Lehrstück: die Gerichtsverhandlung, die Fabel vom Kind und den beiden Müttern, die um das Sorgerecht streiten. Die Entscheidung, welche Rolle die reine Biologie bei der Mutterschaft spielt, ist dabei verblüffend aktuell. Um wessen Recht geht es? Um das des Kindes? Der Mütter? Der Tradition? Um welche gesellschaftlichen Normen, um welche gesellschaftlichen Visionen?

HORA und Rimini Protokoll nutzen die berühmte Gerichtsszene als Steilvorlage und schreiben den *Kreidekreis* endgültig zum Lehrstück um. Die „Zerreißprobe“, wie Regisseurin Helgard Haug sie nennt, wird zur tatsächlichen Probe. Mehrfach werden mögliche Ausgänge ausgetestet, wird die Szene in Variationen geloopt, die Bühne für das Durchspielen unterschiedlicher Möglichkeiten genutzt. Zweimal kommt es zum Showdown zwischen den beiden Müttern, dann schaltet sich das Kind ein – und fordert, selbst überzeugt zu werden. Eine vierte Version dreht sich um die Frage, wer eigentlich sonst noch als Erziehungsberechtigte:r infrage käme – schließlich hat Brecht selbst mehrfach betont, dass es nicht darauf ankomme, ob die Grusche einen Anspruch auf das Kind habe, selbst darauf nicht, ob die Gouverneurin sich in der Vergangenheit falsch verhalten habe: Es geht einzig und allein um das Recht des Kindes. Es geht darum, was für das Kind das Beste wäre.

*

Brechts Idee einer Aufführung, die nur aus Spielenden besteht, die noch dazu die Rollen wechseln, ist eine Antwort auf das Problem der Repräsentation, das in den letzten Jahren wieder heiß diskutiert wird. Denn alle am Theater Beteiligten – ob Schauspieler:innen, Performer:innen, Zuschauer:innen oder Kritiker:innen – werden immer auch als Repräsentant:innen einer größeren Gemeinschaft wahrgenommen, unterschieden durch Hautfarbe, Gender, Körperlichkeit, soziale Schicht, Berufsstand ... So spiegeln sich die Fragen, die gegenwärtig alle Demokratien verfolgen – Wer wird auf welche Weise von wem und mit welchem Recht repräsentiert? – im Theater wider: Kann eine bürgerliche Schauspieler:in eine Geflüchtete repräsentieren? Kann der Westen den globalen Süden repräsentieren? Kann ein Mann eine Frau repräsentieren? Ist die Repräsentation von Stereotypen und Klischees (von Ethnien, Geschlechtern, Sexualität etc.) entlarvend oder einfach nur die Wiederholung entwürdigender Beleidigungen?

Dabei wird deutlich, dass Brechts Konzept des gestischen Spiels – also des verweisenden Zeigens – nicht nur ein ästhetisches ist: So wie in der Demokratie die Macht nicht mehr verkörpert, sondern zu einer Geste wird, die auf den eigent-

lichen Souverän verweist, so soll immer erkennbar bleiben, dass die Stellvertretung der Bühnenfigur durch den Schauspieler rein symbolisch ist. Es ist ein Zeigegestus, der in der Demokratie wie im Theater zugleich auf die Unmöglichkeit der Repräsentation wie auch die Unmöglichkeit einer Nicht-Repräsentation verweist. Die beiden Bedeutungen, die der Begriff Repräsentation im Deutschen hat – die des Darstellens und die des Stellvertretens –, sind nicht voneinander zu trennen.

Einen eigenen (durchaus von Brecht beeinflussten) Weg im Umgang mit der Repräsentationsfalle des dramatischen Theaters wählte eine Reihe von Theatermacher:innen seit den 2000er-Jahren, indem sie sich verstärkt dokumentarischen Formaten zuwandte und die Bühne für die Selbstdarstellung von „echten Menschen“ öffnete. Vor allem das Regietrio Rimini Protokoll hat in seiner Arbeit mit „Expert:innen des Alltags“ ein „dokumentarisches Theater“ etabliert, das sich weder auf das letztlich überschaubare Reservoir verfügbarer oder neu geschriebener Dramenfiguren noch auf die Performer:innen des Gleichaltrigentheaters der meisten anderen freien Theatermacher:innen beschränken muss. Das Leute vorstellt, die man selten so sieht oder nie. Das sie – anders als Reality-TV und Talkshows – nicht in realen oder künstlichen Ausnahmezuständen präsentiert, sondern unaufgeregt und selbstbewusst. Und das kein Geheimnis daraus macht, dass diese Authentizität der Menschen auf der Bühne auch nur eine Rolle ist, wenn auch die Rolle ihres Lebens.

Solche Spiele der (Selbst-)Repräsentation werden vom Theater HORA weiter zugespitzt. Seine Inszenierungen sprengen den Rahmen. Die Kraft dieses Gegenbildes zum „Normalen“, zum Normierten, liegt darin, dass es fragil und fragmentiert bleibt. Zu große Eindeutigkeit wird permanent von den Performer:innen mit ihren starken, oft unberechenbaren Persönlichkeiten konterkariert.

In der Inszenierung des *Kreidekreis* treffen nun also zwei der wichtigsten Protagonist:innen des Postdramatischen Theaters aufeinander – einem Theater, das sich vor allem darüber definiert, eigene Realitäten zu schaffen und die Zuschauer:innen mit einzubeziehen: Statt eine Situation (künstlich) zu repräsentieren, also eine andere Wirklichkeit zu zeigen, um sie zu kritisieren, geht es darum, eine eigene (echte) Situation in der Kopräsenz des Publikums zu erzeugen, wie der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in seinem einflussreichen Buch *Postdramatisches Theater* schrieb:

Im Unterschied zu allen Künsten des Objekts und der medialen Vermittlung findet hier [im Theater] sowohl der ästhetische Akt selbst (das Spiel), als

auch der Akt der Rezeption (der Theaterbesuch) als reales Tun in einem Hier und Jetzt statt. [...] Emission und Rezeption der Zeichen und Signale finden zugleich statt.

*

Der Schlüssel zu Brechts Wunsch, die Wirklichkeitsillusion auf der Bühne immer wieder zu stören, ist bekanntlich der Verfremdungseffekt, den er mit effizienterem Marketing-Gespür V-Effekt nannte: Mit seiner Hilfe werden die Dinge in ein anderes Licht gerückt – ins Licht kritischer Distanz. Mal wird eine Szene unterbrochen, mal das Publikum direkt adressiert, verschiedene Handlungsoptionen aufgezeigt, die Sprache wechselt in Verse, Szenen haben Titel ... Auch die Art des Spielens selbst erzeugt diese Distanz, die in allererster Linie die Distanz der Akteur:innen zu den eigenen Rollen ist.

Die Ensemblemitglieder des Theater HORA erfüllen diesen Wunsch auf paradoxe Weise. Denn ihre eigenen Proben-Aussagen weisen darauf hin, dass sie durchaus dem Bedürfnis nach Identifikation mit ihren Rollen nachgeben, mit der Grusche leiden, mit der Gouverneurin fühlen, stolz auf den Richter sind. Man könnte sagen, sie sind in der Intension ihres Spiels Brechts Antipoden Stanislavski oder Lee Strasbergs „method acting“ näher als dem Autor des *Kreidekreis*. Und doch macht sie die Art und Weise, wie sie mit ihrem Spiel permanent die Wahrnehmung des Publikums irritieren und die Illusion einer Normalität zerstören, zu nachgerade idealen Verfremdungskünstler:innen.

Vielleicht aber ist diese Paradoxie auch gar nicht so groß. Denn statt an Einfühlung glaubte Brecht an etwas anderes: an die eigene Erfahrung der Spielenden als Resonanzraum ihres Spielens. So notierte er über seinen Paradeschauspieler Ernst Busch in der Rolle des Richters:

das ganze leben buschs, von der kindheit im proletarischen hamburg über die kämpfe in der weimarer republik und im spanischen bürgerkrieg zu den bitteren erfahrungen nach 45, war nötig, diesen azdak hervorzubringen.

Wie sehr das stimmt, zeigt eine eingeschobene Szene in der Rimini/HORA-Inszenierung, in der die Grenze zu den Zuschauenden für kurze Zeit aufgehoben wird. Inspiriert von der Funktion des Sängers – auszusprechen, was die anderen denken, aber nicht sagen –, präsentieren die Spieler:innen Fotoalben mit Bildern ihrer eigenen Vergangenheit. Direkt und indirekt kommt nun zur Sprache, was zu privat

war, um auf der Bühne laut thematisiert zu werden: das Verhältnis zu den eigenen Eltern, die Frage nach dem Kinderwunsch, nach dem Zutrauen, selbst Mutter oder Vater zu sein. Zwischen Ängsten und Hoffnungen sieht man die Darsteller:innen selbst als Kinder. Die Geschichte auf der Bühne wird unmissverständlich zu ihrer eigenen.

*

Doch Brecht verweigert nicht nur Einfühlung, sondern auch Eindeutigkeit. Im *Kreidekreis* ist keine-r nur gut (oder auch nur sympathisch) und selbst die Schlechten sind nicht nur schlecht (wenn auch schon eher). Brechts Arbeitsjournal enthält einige Notizen darüber, wie er immer wieder neu ansetzt, die Motivationen der Einzelnen komplexer zu machen: So sollte die Grusche „störrisch sein statt aufässig, willig statt gut, ausdauernd statt unbestechlich usw usw. diese einfalt sollte keineswegs ‚weisheit‘ bedeuten (das ist die bekannte schablone), jedoch ist sie durchaus vereinbar mit praktischer veranlagung, selbst mit list und blick für menschliche eigenschaften.“ Störrisch wäre vielleicht auch keine schlechte Beschreibung für die V-Effekt-Technik des Theater HORA.

Die Spielweise des HORA-Ensembles entspricht nicht derjenigen von schauspielerschulerzogenen Sprechtheaterdarsteller:innen und ist somit nah an dem, was sich Brecht – sehr positiv – von „Laiendarstellern“ erhoffte. Dass auch in dieser Inszenierung die Trennung zwischen Spielenden und Zuschauenden weitgehend bestehen bleibt, wäre für Brecht kein Problem gewesen. Er nannte es die „Kleine Pädagogik“ der Übergangszeit, in der es vor allem um die Demokratisierung des Theaters in der noch bürgerlichen Gesellschaft ging. Bis dann eines Tages die „Große Pädagogik“ beginnen und den Gegensatz von Lehren, Lernen und Unterhaltung, aber auch zwischen Arbeit, Freizeit und Vergnügen gänzlich aufheben würde. Wenn der Eindruck nicht täuscht, sind wir davon noch ziemlich entfernt.

Aber vielleicht ist das der eigentliche Grund, warum Brecht weiterhin so vielen etwas sagt: dass Kunst für ihn immer ein stetig zu verbesserndes Werkzeug im Kampf für ein richtigeres Leben war. Denn was bleibt uns anderes übrig, als zu glauben, dass die Welt verändert werden kann. Durch uns, durch das Theater.

Florian Malzacher ist freier Kurator, Autor und Dramaturg. Von 2006 bis 2012 war er Leitender Dramaturg/Kurator des Festivals steirischer herbst in Graz, 2013 bis 2017 Künstlerischer Leiter des Impulse Theater Festivals. Er ist Herausgeber und Autor zahlreicher Bücher zum Theater sowie zum Verhältnis von Kunst, Aktivismus und Politik. Zuletzt erschien u. a. *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*.

Ivna Žic

Wer behindert wen?

Ein nachdenklicher Versuch über das Wort „Behinderung“

Im Theater HORA wird oft gefragt: Welcher Begriff wäre der richtige? Soll von „Beeinträchtigung“, „Behinderung“, „Handicap“ oder etwas ganz anderem gesprochen werden? Wie wollen wir zusammen sprechen, voneinander?

Es werden immer wieder Brainstormings dazu gemacht und Gespräche darüber geführt, es wird debattiert, verneint oder beharrt; manche wissen es genau, andere wollen gar nicht über Bezeichnungen sprechen. Die Antworten darauf, ob vom Team oder vom Ensemble, ob von Menschen mit oder ohne, ob offiziell diagnostiziert oder nicht, sind so heterogen, individuell und weit weg von einem Konsens wie es auch das gesamte Theater HORA ist.

Vielleicht – oder nein: Hoffentlich werden solche sich nicht-igen Gespräche auch an anderen Orten geführt.

Dennoch und trotzdem sei einmal genauer hingeschaut, genauer nachgefragt: Wie definiert sich denn eine sogenannte „kognitive Beeinträchtigung“ (oder auch: „geistige Behinderung“)? Welche Perspektive fordert welche Definition ein? Wer benutzt welche Begriffe? Gibt es überhaupt einen Begriff, der für alle stimmt? Was meinen wir, wenn wir von „Behinderung“ sprechen? Und welches „wir“ spricht da?

Artikel 1, Absatz 2 der UN-Behindertenrechtskonvention, die 2006 von der UN-Vollversammlung verabschiedet wurde, besagt:

Zu den Menschen mit Behinderungen zählen Menschen, die langfristige körperliche, seelische, geistige oder Sinnesbeeinträchtigungen haben, welche sie in Wechselwirkung mit verschiedenen Barrieren an der vollen, wirksamen und gleichberechtigten Teilhabe an der Gesellschaft hindern können.

„Menschen mit Behinderungen“ sind sozialrechtlich betrachtet Personen, deren Beeinträchtigung amtlich anerkannt wurde. Grundlage für diese Anerkennung ist eine amtsärztliche Diagnose, die zur Ermittlung des Grads der Behinderung (GdB) dient, der in Zehnerschritten von 20 bis 100 reicht.¹ In der Schweiz wird vom „Invaliditätsgrad“ gesprochen. Die Kriterien für diese Bestimmungen variieren dabei von Land zu Land. „Behindert“ bedeutet nur bedingt dasselbe, wenn es zu sozialrechtlichen Fragen und Ansprüchen kommt.

Für die ärztliche Feststellung einer Beeinträchtigung wird der ICD-Index (ICD= International Classification of Diseases) verwendet, das offizielle System, nach dem Ärzt:innen Krankheiten codieren. Gemäß ICD-11 wird nicht von einer „Behinderung“, sondern von „Intelligenzminderung“ gesprochen.

Diese medizinischen und sozialrechtlichen Definitionen werden wiederum aus sozial- wie auch kulturwissenschaftlicher Perspektive oft diskutiert und infrage gestellt. Die aktuell vielleicht wichtigste Disziplin, die sich mit diesen Begriffen und ihrer De-/Konstruktion beschäftigt, sind die Disability Studies.

Nur schon die Begriffe an sich lassen eine problematische Etymologie zutage kommen: Während in den 60er-Jahren noch von „geistig Behinderten“ gesprochen wurde, wird später vom „Menschen mit einer geistigen Behinderung“ gesprochen, um – so sagte man – den Menschen und nicht die „Behinderung“ zu betonen – eine „Beschönigung“, die wiederum von vielen Aktivist:innen abgelehnt wird. Sie fordern im Gegenteil, als „behinderte Menschen“ bezeichnet zu werden, weil sie ihr Behindert-Werden als umfassend begreifen.

Die Bezeichnung „geistige Behinderung“ gerät immer mehr in die Kritik. Das Wort „geistig“ soll vermieden werden, da hier mit einem Begriff operiert wird, der den Menschen tief in seinem Wesen beschneiden, behindern will. Es gibt viele Gruppen und Initiativen, die fordern, die Wörter „geistig behindert“ nicht mehr zu benutzen. Die People-first-Bewegung macht sich seit Jahren für den Begriff „Menschen mit Lernschwierigkeiten“ stark.² In der Schweiz wird heute üblicherweise der Begriff „kognitive Beeinträchtigung“ verwendet. In Deutschland gibt es soweit noch keinen Konsens, es kursieren viele alternative Begriffe. In Österreich plädiert die Lebenshilfe Österreich für „intellektuelle Behinderung“ oder auch „intellektuelle Beeinträchtigung“.³ [Fußnote 3, siehe nächste Seite]

¹ Dritter Teilhabebericht der Bundesregierung über die Lebenslagen von Menschen mit Beeinträchtigungen. Teilhabe – Beeinträchtigung – Behinderung, hg. vom Bundesministerium für Arbeit und Soziales, Bonn 2021.

² <http://www.menschzuerst.de/pages/startseite/was-tun-wir/kampf-gegen-den-begriff-geistig-behindert.php>; zuletzt aufgerufen am 26. Juni 2023.

Das Behinderungsverständnis der Disability Studies, das sich auf das daraus entwickelte soziale Modell von Behinderung bezieht, unterscheidet indessen zwischen Beeinträchtigung auf der biologischen/individuellen Ebene und Behinderung auf der sozialen/gesellschaftlichen Ebene. Schon im anfangs zitierten Artikel 1, Absatz 2 der UN-Behindertenrechtskonvention wird deutlich, dass „Behinderung als Resultat der Wechselwirkung zwischen Beeinträchtigungen und Barrieren mit Blick auf so entstehende Teilhabebehindernisse konstruiert wird.“⁴

Schaut man sich den Begriff „Behinderung“ etwas genauer an, so verweist er semantisch auf ein Hindernis, auf ein Objekt, das in der Umwelt liegt: eine Barriere, wie es auch die UN niedergeschrieben hat. Jemand wird behindert – wäre auch das eine mögliche Perspektive?

Aus aktivistischer Perspektive ist das die geltende Perspektive. Semantisch ist sie dabei mehr als nachvollziehbar. Es scheint so, als würde im Begriff „Behinderung“ selbst schon ein gesellschaftlicher Blick liegen, ein hindernder Blick.

„Nicht/Behinderung“ wird in den Disability Studies als Differenzkategorie gedacht, und durch die Analyse von Praktiken wie jener des englisch benannten *Othering* (wie beispielsweise auch in Bezug auf Geschlecht, Migration und soziale Herkunft) wird aufgezeigt, wie „Normalität“ innerhalb unserer Gesellschaft konstruiert wird. Eine der kritischen Thesen besagt, dass „Vorstellungen zu Normalität in unserem Alltag wenig reflektiert werden, da sie im Bereich der routinierten Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten sowie der daraus abgeleiteten Deutungs-, Denk- und Handlungsmuster liegen.“⁵

Auf der einen Seite gibt es also rechtliche Kategorien der „Behinderung“, die durch ein medizinisches Dokument eine amtliche Wirkung bekommen: Menschen werden kategorisiert, um bestimmte Ansprüche, Rechte und Unterstützung aufgrund einer anscheinend objektiv bestimmbarer „Behinderung“ zu bekommen. Auf der anderen Seite tragen solche Kategorien dazu bei, eine „Normalität“ zu konstruieren, die letztlich den Ausschluss der entsprechend kategorisierten Personen beinhaltet. Was bedeuten also diese Begriffe und Definitionen, wenn man sie in ein Miteinander überträgt? Was macht die Sprache mit unserem Umgang? Oder anders gefragt: Wer behindert wen? Eine Perspektive die Menschen? Oder die Menschen eine oder viele Perspektiven? Ist „Behinderung“ das, was aus dem

³ <https://lebenshilfe.at/wp-content/uploads/ueber-behinderungen-sprechen-eine-empfehlung-der-lebenshilfe-1.pdf>; zuletzt aufgerufen am 23. Juni 2023.

⁴ https://www.pedocs.de/volltexte/2022/24522/pdf/Wesselmann_2022_Konstruktionen_von_Nicht-Behinderung.pdf; zuletzt aufgerufen am 23. Juni 2023.

⁵ siehe pedocs.de

gesellschaftlichen Umgang mit der Beeinträchtigung erwächst? Saskia Schuppener schreibt in *Pädagogik bei zugeschriebener geistiger Behinderung* – und dies kann auch für den Begriff „kognitive Beeinträchtigung“ gelten: „Es handelt sich bei dem Terminus ‚Geistige Behinderung‘ um eine nicht-selbstgewählte (begriffliche) Zuschreibung von außen; eine Diagnose, die stets gravierende Konsequenzen für die Lebensgestaltung der so bezeichneten Menschen nach sich zieht.“⁶

In der Schweiz gehören Menschen mit einer Beeinträchtigung zur „IV“, kurz für Invalidenversicherung. Ich erinnere mich an ein Abendessen in der Schweiz mit einem guten Freund und bekannten Künstler, der seit Jahren aufgrund seiner Spinalen Muskelatrophie Typ III im Rollstuhl sitzt. Er erzählte mir, wie frustriert und ausgeschlossen er sich fühlt, wenn er das Wort „invalid“ hört. Er hat 2020 einen offenen Brief an den Direktor eben dieser Invalidenversicherung geschrieben und fragt darin ihn und alle anderen:

Eine Sache beschäftigt mich sehr: Wie, Herr Direktor, kann es sein, dass unsere staatliche Versicherung, die sich um Menschen mit Behinderung(en) kümmert, noch immer Invalidenversicherung heisst? „Invalid“ heisst „untauglich“, „unfähig“, „krank“, „zu nichts nützlich“. Ich muss also jedes Mal, wenn ich sage, dass ich IV-Bezüger bin, mitsagen, ich sei zu nichts nützlich. Ist das in Ihrem Sinn??

Und ich frage nochmal, denn die Spirale dieser Begrifflichkeiten ist eine komplexe: Wie wollen wir zusammen sprechen, voneinander? Welche Begriffe wären die richtigen?

Ich denke, während ich in diesem Nachdenken hier langsam ein Ende suche, dass alles noch ein großer Anfang ist, auch dieses Schreiben ist ein unvollständiger Versuch. Ich denke, dass die Gesellschaft, die Denker:innen und die im Leben Praktizierenden noch einiges zu tun haben, denn das offene Feld ist ein weites. Es ist auch ein Feld voller sprachlicher Verletzungen, etymologischer Problematiken und sich widersprechender Perspektiven auf unsere Gesellschaft und das Zusammenleben in ihr.

Schließlich beginnt alles mit der Frage: Wie wollen wir zusammen leben?

⁶ *Pädagogik bei zugeschriebener geistiger Behinderung*, hg. von Saskia Schuppener, Helga Schlichting, Anne Goldbach u.a. Stuttgart: Kohlhammer 2021.

⁷ <https://www.tagblatt.ch/kultur/ostschweizerkultur/briefe-von-christoph-keller-wir-wollen-da-raus-schreiben-aus-der-exklusion-monat-212-ld.1267619>; zuletzt aufgerufen am 23. Juni 2023.

Daten & Fakten

→ In der Schweiz steigt die Zahl neugeborener Kinder mit der Diagnose Trisomie 21 leicht an; in Europa sinkt sie im Durchschnitt.

Trotz fortgeschrittener Pränataldiagnostik steigt in der Schweiz die Zahl neugeborener Kinder mit der Diagnose Trisomie 21. Während es im Jahr 2003 in der Schweiz 40 Trisomie-21-Geburten gab, waren es im Jahr 2012 deren 89. Gemessen an allen Geburten bedeutet dies eine Erhöhung von 0,56 auf 1,08%. Kamen 2003 in der Schweiz insgesamt 71.848 Kinder zur Welt, waren es 2012 deren 82.164. Mediziner und Fachleute sind von der Entwicklung überrascht. Allgemein wird davon ausgegangen, dass 75 bis 95% der Schwangeren abtreiben, bei deren Föten Trisomie 21 festgestellt wird.

In Europa werden durchschnittlich 8.031 Kinder mit Trisomie 21 geboren, was einer Prävalenz von 10,1 auf 10.000 Lebendgeburten entspricht. Ohne selektive Schwangerschaftsabbrüche würden jährlich 17.331 Kinder mit Trisomie 21 zur Welt kommen oder 21,7 auf 10.000 Lebendgeburten. Die Reduktion der Lebendgeburten beträgt 54%.¹

→ Die Schweiz wird bezüglich ihrer Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention kritisiert, u. a. in Bezug auf die Verwirklichung des Rechts auf Familie.

Mit der UN-Behindertenrechtskonvention, die die Schweiz am 15. April 2014 als 144. Staat ratifiziert hat (fast acht Jahre nach deren Verabschiedung durch die UN-Vollversammlung in New York), sichert sie in Artikel 23 auch zu, wirksame und geeignete Maßnahmen für die Gleichberechtigung

von Menschen mit Behinderungen in allen Fragen zu treffen, die Ehe, Familie, Partnerschaft und Partnerschaften betreffen. Damit gewährleistet sie das Recht aller Menschen mit Behinderungen, eine Ehe zu schließen und eine Familie zu gründen, gleichberechtigt mit anderen ihre Fruchtbarkeit zu behalten und frei über die Anzahl ihrer Kinder und die Geburtenabstände zu entscheiden.

Der die UN-Behindertenrechtskonvention begleitende Schattenbericht zu ihrer Umsetzung in der Schweiz von 2022 bemängelt bezüglich Artikel 23, Menschen mit einer Behinderung stießen nach wie vor bei der Ausübung ihres Rechts auf Familie und Sexualität auf zum Teil schwerwiegende Probleme. Dies gelte ganz besonders für Frauen (und unter ihnen insbesondere für Frauen mit einer geistigen Behinderung) sowie für Heimbewohner:innen. Spezifische Unterstützung für Eltern mit Behinderungen, insbesondere im Hinblick darauf, dass die Kinder bei ihren Eltern aufwachsen können, sei nach wie vor sehr rar und werde nur unzureichend finanziert.²

→ In Österreich dürfen Menschen mit einer Behinderung bis zur Geburt straffrei abgetrieben werden.

Möglich ist dies aufgrund der „eugenischen Indikation“ (laut StGB, § 97 Abs. 1 Ziffer 2, 2 die „ernste Gefahr [...], daß das Kind geistig oder körperlich schwer geschädigt sein werde“), die Abtreibungen von Menschen mit Behinderung bis zur Geburt in Österreich straffrei stellt. Dafür wurde Österreich 2013 bei der UN-Staatenprüfung in Genf gerügt. Laut österreichischem Recht sind schließlich alle Menschen vor dem Gesetz

gleich. Gesunde Kinder dürfen nur die ersten drei Monate nach Beginn der Schwangerschaft abgetrieben werden. Laut Schätzungen werden 90% der mit Trisomie 21 diagnostizierten Embryos in Österreich abgetrieben. Es wird jedoch über Schwangerschaftsabbrüche und Motive in Österreich keine Statistik geführt. In Deutschland wurde die sogenannte „embryopathische Indikation“ 1995 aus dem Gesetz gestrichen. Davor durfte abgetrieben werden, wenn diagnostiziert wurde, dass das Kind schwer beeinträchtigt war, allerdings musste die Abtreibung in diesem Fall in den ersten fünfzehn Monaten passieren, vor Beendigung der 22. Woche. Seit 1996 wird die Frage nach einer Abtreibung in der Gesetzgebung in § 218a StGB unter der „medizinischen Indikation“ subsumiert.

Auch in der Schweiz wird die „embryopathische Indikation“ nicht speziell erwähnt, sondern fällt unter die medizinische Indikation. Nach Artikel 119, Ziffer 1 des Strafgesetzbuches ist der Schwangerschaftsabbruch straflos, „wenn er nach ärztlichem Urteil notwendig ist, damit von der schwangeren Frau die Gefahr einer schwerwiegenden körperlichen Schädigung oder einer schweren seelischen Notlage abgewendet werden kann.“ Ein Urteil, dem ein kaum überprüfbares Ermessen innewohnt.³

→ „Ich würde mir keinen anderen Vater wünschen.“

Dass Menschen mit Downsyndrom Kinder haben, kommt nur sehr selten vor. Einer von ihnen ist der Syrer Jad Issa, der seit 23 Jahren mit seiner drei Jahre älteren Frau verheiratet ist und in Deutschland lebt.

Ihr Sohn Sader Issa ist mittlerweile erwachsen und angehender Zahnarzt. Sowohl als Kind als auch als Erwachsener hatte er nicht nur ein normales Verhältnis mit seinem Vater, sondern sogar ein so inniges, auf das wahrscheinlich viele andere Söhne neidisch sein würden.

Für Sader Issa ist es ganz normal, mit einem Vater mit Downsyndrom zu leben – er selbst kannte es nie anders. Doch immer wieder muss er feststellen, mit welchen Vorurteilen die Gesellschaft Menschen mit Downsyndrom begegnet und wie sie sie ausgrenzt. Deshalb hat er sich entschlossen, mit seiner Familiengeschichte an die Öffentlichkeit zu treten. „Ich wünsche mir, dass alle Menschen verstehen würden, dass man sich nicht dafür schämen muss, anders zu sein.“⁴

→ Schwangerschaften von Frauen mit kognitiver Beeinträchtigung sind biologisch möglich, werden aber durch systematische Verhütungspraktiken weitgehend verhindert.

Die amtliche Feststellung einer sogenannten „Intelligenzminderung“, auch als „geistige Behinderung“ oder „kognitive Beeinträchtigung“ (oder von Selbstvertreter:innen als „Lernschwierigkeiten“) bezeichnet, erfolgt in der Regel mit Hilfe von Intelligenztests. Ein Intelligenzquotient (IQ) unter 70 gibt Hinweise auf Beeinträchtigungen beim visuell-räumlichen Denken, fluiden Schlussfolgern, Sprachverständnis, im Arbeitsgedächtnis oder bei der Verarbeitungsgeschwindigkeit, steht aber in keinerlei Zusammenhang mit der Zeugungsfähigkeit. Dass Mitglieder dieser Personengruppe dennoch so gut wie nie Kinder

¹ Tages-Anzeiger, 13. Juli 2014: <https://www.tagesanzeiger.ch/zahl-der-trisomie-21-geburten-hat-sich-verdoppelt-551431066688>; <https://www.dhz-online.de/news/detail/artikel/geburtenrate-von-kindern-mit-trisomie-21-sinkt/> (zuletzt aufgerufen am 27. Juli 2023).

² UN-BRK, Artikel 23; Schattenbericht von Inclusion Handicap zuhanden des UNO-Behindertenrechtsausschusses; Medienmitteilung vom 3. März 2022.

³ Wiener Zeitung, 21. März 2016: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/politik/oesterreich/807659-Das-verschwindende-Kind.html>; <https://www.behindertenarbeit.at/38341/keine-gesetzesanderung-bei-eugenischer-indikation/>; <https://daserste.ndr.de/panorama/archiv/1996/erste6666.html> (zuletzt aufgerufen am 27. Juli 2023).

⁴ Stern, 23. Oktober 2019: <https://www.stern.de/lifestyle/leben/sohn-erzaehlt-wie-es-ist-mit-einem-vater-mit-down-syndrom-aufzuwachsen-8967284.html> (zuletzt aufgerufen am 27. Juli 2023).

bekommen, begründet sich nicht zuletzt in einer von ihren Stellvertreter:innen systematisch betriebenen Verhütungspolitik: Eine von der deutschen Bundesregierung finanzierte repräsentative Studie offenbarte systematische rechtswidrige Eingriffe in die Reproduktionsfreiheit geistig behinderter Frauen: Von den 1.561 befragten Frauen im Alter von 16 bis 65 Jahren waren nur 37% überhaupt jemals sexuell aktiv – trotzdem verhütete ein Großteil der befragten Frauen, 18% waren sogar sterilisiert. Auch die Wahl des Verhütungsmittels ist frappierend unterschiedlich: Während geistig behinderte Frauen in eigenem Haushalt nur zu etwa 2% die gesundheitlich bedenkliche Dreimonatsspritze anwenden und damit in etwa im Bundesdurchschnitt liegen, sind es in Heimen ganze 43% der Frauen.⁵

→ Seit Mitte der 1990er-Jahre ist ein deutlicher Wandel in der Diskussion um Sexualität, Partnerschaft und Elternschaft von Menschen mit geistiger Behinderung zu beobachten.

Dies lässt sich als Folge des sonderpädagogischen Paradigmenwechsels und der Änderung des Betreuungsgesetzes von 1992 (Einschränkung der Sterilisationsmöglichkeit) in der Bundesrepublik Deutschland feststellen. Anstelle der Auseinandersetzung, ob Menschen mit geistiger Behinderung Kinder

haben dürfen, stellt sich aktuell die Frage danach, wie in den längst existierenden Familien geistig behinderte Eltern(teile) und ihre Kinder zusammenleben und welche Unterstützung sie dabei benötigen beziehungsweise als hilfreich erleben. Trotz des wachsenden institutionellen Betreuungsangebotes herrscht weiterhin ein Mangel an individuell angemessener, flexibler Unterstützung in erreichbarer Nähe.⁶

Anmerkung: Begriffe wie „kognitive Beeinträchtigung“ und „geistige Behinderung“ sind in den oben stehenden Texten immer durch den jeweiligen Kontext, die Zeit und das Land, aus dem der Bericht stammt, bestimmt und stehen nicht für eine allgemeingültige Haltung. Siehe dazu den Essay in diesem Programmbuch: „Wer behindert wen?“, S. 36.

⁵ Mensch zuerst – Netzwerk People First Deutschland e.V.: <http://www.menschzuerst.de/pages/startseite/was-tun-wir/kampf-gegen-den-begriff-geistig-behindert.php>; Deutsches Institut für Medizinische Dokumentation und Information: <https://www.dimdi.de/static/de/klassifikationen/icd/icd-10-gm/kode-suche/htmlgm2020/block-f70-f79.htm>; VICE Deutschland: <https://www.vice.com/de/article/gyjb34/kein-baby-frauen-mit-geistiger-behinderung-verhuetung-sexualitaet> (zuletzt aufgerufen am 27. Juli 2023).

⁶ Dietke Sanders: „Elternschaft von Menschen mit geistiger Behinderung“, in: Georg Theunissen, Wolfram Kulig, Kerstin Schirbort (Hg.): Handlexikon Geistige Behinderung. Schlüsselbegriffe aus der Heil- und Sonderpädagogik, Sozialen Arbeit, Medizin, Psychologie, Soziologie und Sozialpolitik. Stuttgart: Kohlhammer 2013.



Das

bin

ich!





11. PROBE





„Wie würdest du entscheiden?“

Helgard Haug (Regie), Barbara Morgenstern (Komposition), Remo Beuggert (Ensemble HORA) und Magdalena Neuhaus (Theaterpädagogik) im Gespräch mit der Dramaturgin Ivna Žic



Ivna Žic: Helgard, du bist seit über 20 Jahren dafür bekannt, dass du unter dem Label „Rimini Protokoll“ dokumentarische Theaterstücke zusammen mit „Expert-innen des Alltags“ machst. Nun inszenierst du für die Salzburger Festspiele zum ersten Mal ein Stück, nach Brechts *Kaukasischem Kreidekreis*, mit dem Ensemble von Theater HORA aus Zürich. Wie kam es dazu?

Helgard Haug: Es ist erstmal ein Bruch mit ganz vielem. Die Idee dazu kam von den Salzburger Festspielen. Zuerst stand die Kombination Rimini und HORA fest, und dann kam die Stückauswahl. Es sollte ein Kanon-Stück sein, und *Der kaukasische Kreidekreis* war eine der Optionen. Es ist ein Wagnis und Neuland für mich, und das finde ich als Arbeitsstart sehr gut: etwas nicht zu wissen, etwas nicht zu können.

Ivna Žic: Bei deinem ersten Besuch im Theater HORA in Zürich hast du dem Ensemble gleich vom Stück erzählt, von dem Richter, der zwischen zwei Frauen, die um ein Kind buhlen, entscheiden muss. Im Stück entscheidet sich der Richter gegen die leibliche Mutter und für die „Pflegermutter“, weil sie die mütterliche ist. Ihr habt Euch über diese Geschichte unterhalten und daraus ist spontan eine Art Kerngespräch entstanden. Erinnerst Ihr Euch an dieses erste Treffen?

Helgard Haug: Ich erinnere, dass ich Remo gefragt habe: Wie würdest du entscheiden? Findest du die Entscheidung richtig?

Remo Beuggert: Wir haben von dem Kind gesprochen, vom Michel, und dass es von den zwei Müttern gezogen wird. Und ich habe dann gefragt: Wieso kann das Kind nicht selber entscheiden? In dem Alter kann ein Kind doch schon sagen, wohin es gern gehen will.

Helgard Haug: Ich fand das einen sehr guten Gedanken. Es gibt eben mehr als zwei Optionen. Während Brecht einen Dualismus aufbaut, in dem entweder die eine oder die andere Frau das Kind bekommt – das eine System oder das andere System –, gefällt mir an dem Gedanken, dass das Kind nicht nur ein Objekt ist, über das entschieden wird, sondern zum selbstbestimmenden Subjekt wird.

Remo Beuggert: Mir war ehrlich gesagt nicht bewusst, dass es meine Schuld ist, dass es in unserem Stück jetzt darum geht. (*alle lachen*)

Ivna Žic: Die gesamte Inszenierung fokussiert auf diese eine Szene aus Brechts Stück: die Gerichtsszene, in welcher der Richter Azdak anhand einer unkonventionellen Methode – einer Zerreißprobe – herausfinden will, welche der zwei Frauen die mütterlichere sei. Es ist eine Szene aus dem Stück im Stück, das es im *Kreidekreis* gibt, und insgesamt nur ein kleiner Teil des gesamten *Kreidekreis*. Wie ist es zu diesem Fokus auf einen verdichteten Moment gekommen? Was hat dich daran interessiert, eine Szene herauszunehmen und sie immer wieder unter die Lupe zu nehmen?

Helgard Haug: Bei meiner „Wieder-Lektüre“ des Stücks im Hinblick auf die Inszenierung war ich zuerst einmal überrascht, wie spät diese Szene kommt, die alle im Kopf haben, wenn sie den Titel hören. Dass die Probe dann zwei Mal stattfindet, hat mir sehr gut gefallen – und durch den Hinweis, man könnte auch das Kind fragen, kam die Überlegung, die Probe weitere Male stattfinden zu lassen. Daran hat sich letztlich die Idee entzündet, dass man den „Kreidekreis“ wörtlich nehmen und das Stück wie einen Loop aufbauen könnte. Wir zirkulieren um eine Fragestellung und schauen uns mögliche Antworten von allen Seiten an. Es war mir daran gelegen, eine Modellhaftigkeit zu finden. Das hat eine gute Klarheit.

Ivna Žic: Bertolt Brecht und Paul Dessau waren ein bekanntes künstlerisches Regie-Musik-Team. Jetzt haben wir Helgard Haug und Barbara Morgenstern, eine ebenso besondere Synergie von Regie und Musik. Mir fällt bei den Proben immer wieder auf, wie fließend, fast intuitiv die Kommunikation zwischen euch ist. Ihr ergänzt euch im fliegenden Wechsel, eure Ansätze bedingen sich gegenseitig. Dieser

Prozess spiegelt sich in den Inszenierungen wider, in denen Regie und Musik gleichermaßen erzählen. Wie würdet Ihr Eure Zusammenarbeit beschreiben?

Barbara Morgenstern: Für mich war immer ein entscheidender Punkt in unserer Zusammenarbeit, dass wir ein ähnliches Empfinden haben. Wenn etwas aus einem Stück oder Prozess herausfällt, dann finden wir das beide nicht gut. Ich mag Helgards Art zu erzählen unheimlich. Ich weiß noch, dass ich beim ersten gemeinsamen Stück dachte: So viel kann man mit Theater erzählen und in den Köpfen der Zuschauer:innen bewegen. Diese Verbindung hat mich gereizt.

Helgard Haug: Vor allem in unserem letzten gemeinsamen Stück [*All right. Good night.*], aber auch beim *Kreidekreis* finde ich, dass die Musik kein Beiwerk, sondern ganz klar eine der Personen im Ensemble ist. Die Musik ist wie eine Erzählung in sich selbst. Bei Brecht ist es so auch angelegt: Es gibt den Sänger, der musikalisch ausspricht, was von den anderen Personen nicht gesagt wird. Das fand ich ein wichtiges Motiv. In der Musik liegt eine Konkretion, die in den vielen Worten manchmal verloren geht oder die sich Personen so nicht zu sagen trauen. Die Musik bringt etwas auf den Punkt.

Ivna Žic: Bei Brecht gibt es einen Sänger im Stück, in Eurer Inszenierung die Marimba-Spielerin Minhye Kho. Die originale Musik zum Stück kommt von Paul Dessau; die Komponistin für diese Inszenierung heißt Barbara Morgenstern. Wie hast du dich, Barbara, der Musik von Paul Dessau angenähert und was war dein kompositorischer Zugang für die Inszenierung?

Barbara Morgenstern: Dessau hat die Musik für mindestens fünf Musiker:innen geschrieben. Es war uns von Anfang an klar, dass wir nicht mit der Originalmusik auf der Bühne arbeiten wollen und dass es diese fünf Sänger:innen auch nicht geben wird. Bei unserem ersten Konzeptionsgespräch kam von Helgard die Idee, dass wir mit nur einer Musikerin, mit einer Perkussionistin zusammenarbeiten. Ich fand diese minimalistische Idee spannend und wollte zugleich gern viel Live-Musik haben. Ich habe dann die Noten bekommen und thematisch geschaut, welches Stück zu welcher Figur passt, da diese in der Originalmusik von Dessau klar zugeordnet sind. Jede Figur hat ein Stück bekommen. Dafür habe ich einzelne Takes und Akkorde aus den Noten herausgesucht und diese neu zusammengebaut, neu gesampelt und weiterentwickelt. Die Musik von Dessau habe ich als sehr loophaft empfunden.

Ivna Žic: Es arbeiten viele Menschen an diesem Stück mit. Die Theaterarbeit mit HORA entsteht in einem Dreieck aus Ensemble, Theaterpädagogik und den

Künstler:innen, die entweder als Gäste dazukommen oder auch Teil des HORA Teams sind. Mir ist der Begriff „Theaterpädagogik“ manchmal fast zu kurz gegriffen für die vielen und vielschichtigen Aspekte, die diese Position bei der Arbeit mit und im HORA beinhaltet. Wie würdest du, Magdalena, deine Arbeit genauer beschreiben und was ist dir daran wichtig?

Magdalena Neuhaus: Ich kenne das Ensemble sehr gut; ich bin auf der Probe dabei und schaue, wer wo Unterstützung braucht; ich reflektiere gemeinsam mit dem Team über die Proben. Meine Arbeit hat viel mit Präsenz zu tun: im Raum sein, präsent sein, da sein. Im HORA haben wir ein anderes Tempo, und das ist für Menschen, die zum ersten Mal mit uns arbeiten, meist neu. Sie wollen oft ganz schnell ganz viel, und es braucht immer einen Moment, in dem man lernt: Das ist hier ganz anders. Es gibt im HORA einen anderen Startpunkt und da muss man sich gegenseitig finden. Daher brauchen nicht nur die HORAs meine Unterstützung, sondern auch das künstlerische Team. Es geht auch darum zu merken, wie gesprochen wird, damit man verstanden wird und zusammenarbeiten kann.

Ivna Žic: Helgard, du hast oft im Kollektiv gearbeitet, dennoch ist die Zusammenarbeit mit einer Theaterpädagogin für dich neu. Wie würdest du diese Arbeitsweise im Dreieck beschreiben?

Helgard Haug: Ich möchte das mit einer Übersetzungsarbeit in alle Richtungen umschreiben. Ich kann mir überhaupt nicht vorstellen, das Stück ohne dich, Magdalena, zu entwickeln. Du vermittelst ja nicht nur, du beobachtest, du machst Inszenierungsvorschläge, merkst immer als erste, wenn etwas aus dem Ruder läuft, und verstehst die Bedürfnisse der Protagonist:innen, aber du bist auch Komplizin im Künstlerischen, zudem rahmst du die Arbeit mit den Ritualen, die von HORA kommen und die wir alle erlernt haben.

Magdalena Neuhaus: Mir ist wichtig, dass theaterpädagogische Arbeit nicht nur als Care-Arbeit, sondern auch als künstlerische Arbeit begriffen wird. Oder vielleicht auch, dass Care-Arbeit künstlerische Arbeit ist. Und ich finde, dass auch in Helgards künstlerischer Arbeit theaterpädagogische Ansätze zu finden sind.

Helgard Haug: Auf jeden Fall spielt dieser Übersetzungsvorgang grundsätzlich eine große Rolle. Das ist einfach notwendig, wenn man mit Menschen arbeitet, die nicht darauf trainiert sind, eine Rolle anzunehmen oder zu performen. Überall da, wo man mit Menschen arbeitet, die Theater nicht eindimensional als Job machen, sondern eigene Konditionen und andere Welten mitbringen, setzt eine Vermittlung an. Pädagogik wird oft dem künstlerischen Vorgang gegenüber abgestuft, ihm beiseitegestellt; ich empfinde das aber nicht so. Das ist ein

Schlüssel, um sich zusammen etwas zu ermöglichen. Das erleben wir gerade in jeder Minute dieser Proben: Wir wagen uns gemeinsam in dieses Neuland vor und ermöglichen Dinge, von denen wir nicht wussten, ob sie funktionieren würden.

Ivna Žic: Remo, du bist nun schon 16 Jahre beim Theater HORA und hast mit sehr vielen renommierten Regisseur:innen gearbeitet. Was ist für dich das Besondere an dieser Zusammenarbeit?

Remo Beuggert: Es sind neue Menschen. Es macht Spaß, immer wieder mit anderen Menschen zu arbeiten. Weil jeder Mensch anders ist und unterschiedlich arbeitet. Ich glaube, ich habe seit Jahren nicht so viel Text gehabt! Und die Marimba zu spielen, das ist eine gute Herausforderung. Ich habe gern Sachen, die nicht einfach sind, weil mein Gehirn dann nicht einrostet.

Ivna Žic: Theater HORA trifft auf Rimini Protokoll trifft auf Brecht. Welche Fragen beschäftigen Euch in den Proben am meisten? Und welche Fragen sollen sich am Schluss auch auf die Zuschauer:innen übertragen?

Helgard Haug: Ich denke ja, dass man dieses Stück durch die Performer:innen schaut. Es geht um Brecht, die alte Sage von der Zerreißprobe, aber vor allem geht es um die Performer:innen. Wir verhandeln das in einer Szene, in der Mitte des Abends, und teilen dafür an jeden Zuschauenden ein kleines Buch aus. Die persönlichen Bilder und Texte offenbaren etwas von dem Leben der Spieler:innen und hätten so eben nicht von der Rampe erzählt werden können. Das ist meines Erachtens die Schlüsselszene des Stücks. Es war mir ein Anliegen, das trotzdem nicht auszusparen. Ich möchte die Zuschauer:innen nicht mutmaßen lassen. Ich habe daher von Anfang an eine Möglichkeit gesucht, das Stück auch persönlich werden zu lassen. Ich bin überzeugt, dass sich dadurch die Atmosphäre des ganzen Stücks ändern wird, und ich bin gespannt, was passiert, wenn sich hoffentlich etwas von der Unsicherheit bei den Zuschauer:innen löst.

Barbara Morgenstern: Im Grunde geht es für mich um die essenzielle Frage: Wie wollen wir zusammen leben? Wer übernimmt Verantwortung für wen? Das betrifft nicht nur Mutterschaft, sondern die gesamte Gesellschaft. Und wenn wir selber in der Position wären, dass jemand Verantwortung für uns übernehmen muss – was jedem von uns passieren kann –, welche Werte zählen dann?

Remo Beuggert: Mich beschäftigt am meisten, dass man an einem Kind zieht. So wie ich es verstanden habe, bekommt die Fürstin ja nur Geld, wenn sie das Kind hat. Sie ist also gar nicht an dem Kind interessiert, sondern am Geld. Mich be-

schäftigt, dass Menschen so blöd sind. Man sieht doch, dass das Kind bei der Grusche besser aufgehoben ist.

Magdalena Neuhaus: Mich beschäftigt gerade noch etwas Pragmatisches, das wieder mit meiner Arbeit zu tun hat: Dass ich oder wir die Verantwortung wahrnehmen, dass es für die Menschen, die auf der Bühne stehen und diese Geschichten teilen, einen Rahmen gibt, in dem sie das gut erzählen können. Und dass allen Performer:innen bewusst ist, was sie sagen.

Helgard Haug: Das ist wohl auch unser interessantester Aushandlungsprozess gewesen. Es war sehr spannend, wie oft anfangs bei vielen meiner Fragen der Satz fiel: „Das ist zu privat.“ Ich habe versucht zu erklären, dass es einen großen Unterschied zwischen „privat“ und „persönlich“ gibt und ich es sehr wichtig finde, persönlich auf der Bühne zu sein – nicht privat! Für mich war der Widerstand neu, und anfangs habe ich das dann erstmal vor die Tür gestellt und gesagt: Gut, wir machen hier Brecht. Doch ich habe die ganze Zeit nach Wegen gesucht, wie wir eure Geschichten auf eine Weise ins Stück miteinbeziehen können, die euch recht ist. Und ich hoffe, dass das eine ganz schöne Situation wird – wie wenn ich bei jemandem Zuhause bin und in alten Fotoalben blättern darf.

Magdalena Neuhaus: Sehr besonders in diesem Prozess war der Moment, als Minhye eine persönliche Geschichte von sich erzählt hat. Helgard, du hast gesagt, dass Minhye von Simon inspiriert war, der als erster eine persönliche Geschichte von sich geteilt hat. Das könnte der Bogen vom Stück sein: Dass Menschen von diesen Geschichten inspiriert werden und dann bei sich selber graben und nachfragen können.

Helgard Haug: Genau. Simon hatte den Mut, in einer Probe seine schmerzliche Geschichte zu erzählen, und wir haben alle die Luft angehalten und gedacht: Was für ein Geschenk, dass er diese traurige Geschichte mit uns teilt. Und das hat dann ermöglicht, dass alle viel mehr von sich erzählt und gezeigt haben.

Remo Beuggert: Ich muss immer an meinen Vater denken, wenn jemand von einem Menschen erzählt, den er verloren hat. Das ist ein Wahnsinn, was das alles auslöst. Ich weiß nicht, ob Simon sich von seinem Bruder verabschieden konnte. Ich konnte mich damals nicht von meinem Vater verabschieden. Es löst eine Kettenreaktion aus ...

Barbara Morgenstern: Das war ein besonderer Moment, in dem alle miteinander in Verbindung getreten sind. Ich glaube, dass das durch das Buch auch mit dem Publikum passieren kann.

Helgard Haug: Das wäre doch unglaublich, wenn 400 Menschen auf so eine Weise ermutigt würden, über ihre Geschichten nachzudenken.











REMO BEUGGERT

Ich heiße Remo Beuggert.

Ich bin 41 Jahre alt.

Ich bin seit mehr als 16 Jahren bei Theater HORA.

Ich habe schon in vielen HORA-Stücken mit-gespielt:

Insgesamt habe ich in mehr als 30 verschiedenen Stücken gespielt.

Ich war auch selber Regisseur von Theater-stücken.

Regisseur*innen bestimmen:

Wie soll das Stück aussehen?

Was machen die Schauspieler*innen?

Wie arbeiten die Künstler*innen zusammen?

Ich liebe Sprache.

Und ich liebe Wort-witze.

Ich bin auch musikalisch.

Manchmal arbeite ich für meine Kolleg*innen als DJ.

DJ ist die Abkürzung von Dee-Jay.

So spricht man es aus: Die-dschey.

DJs wählen Musik aus.

Und ich bin ein guter Tänzer.

Am liebsten spiele ich Geschichten im Theater.

Aber eigentlich spiele ich alle Stücke gern.



ROBIN GILLY

Ich bin Robin Gilly.

Ich bin 32 Jahre alt.

Im Jahr 2018 habe ich bei Theater HORA angefangen.

Zuerst hatte ich vor allem kleine Auftritte.

Dann habe ich immer größere Rollen bekommen. Zum Beispiel:

– in dem Stück „Warten auf: Warten auf Godot“,

– in dem Film „Planet HORA – Der Film“,

– in dem Stück „Das kranke Haus“.

Als Schauspieler bin ich

– sehr ausdrucks-stark,

– dramatisch wie in einem Musical,

– poetisch.

Ich nenne mich selbst: poetischer Schauspieler.

Poetisch bedeutet:

Meine Sprache auf der Bühne ist besonders.

So wie in einem Gedicht.

Ich habe viele künstlerische Begabungen:

– Ich mache tolle Bilder.

– Ich spiele gerne mit Wörtern.

– Ich bin ein wilder Denker.

Ich denke viel nach.

Mein Lieblings-Thema zum Nachdenken ist:

„Es hat immer einen Anfang und nie ein Ende“.



SIMONE GISLER

Ich heiße Simone Gisler.

Ich bin 29 Jahre alt.

Ich habe die Schauspiel-Ausbildung von Theater HORA gemacht.

Seit 6 Jahren bin ich fest beim Theater HORA.

Ich hatte eine wichtige Rolle in dem Film „Planet HORA“.

Und ich habe mit-gespielt in dem Stück „Über Wunden“ von Yanna Rüger.

Das Stück war von der Gruppe „Infinite Cooperation“.

Ich war Gast-Schauspieler*in bei dieser Gruppe.

Das hat mir gut gefallen.

Im Theater liebe ich:

- Effekte,
Effekte sind Zauber-momente auf der Bühne.
Zum Beispiel ein lauter Knall
Oder ein Feuer-werk auf der Bühne.
- große Gesten,
- Gefühle,
- Tanzen.

Auf der Bühne bin ich ganz im Hier und Jetzt.

Viele Zuschauer*innen sehen dann nur noch mich.

Ich spiele oft sehr romantisch.

Als Thema mag ich besonders:

Liebe und Freundschaft mit Drama.

Und ich mag magisches Denken.

Ich lebe mein Leben wie ein Theater-stück.

Denn ich mag auch im Leben gern starke Gefühle.



MINHYE KO

Mein Name ist Minhye Ko.

Ich spiele Schlagzeug.

Ich komme aus Korea.

Korea liegt in Asien.

Meine Heimat-stadt ist eine Insel.

Diese Insel heißt Jeju.

Jeju hat einen hohen Vulkan.

Auf der Insel habe ich meine Kindheit verbracht.

Mit 15 Jahren habe ich zum ersten Mal mit Schlagzeug angefangen.

Ich habe die Schlagzeug-Stöcke in die Hand genommen.

Und ich habe mich sofort in das Schlagzeug verliebt.

Ich liebe es Trommeln zu schlagen.

Ich mag es, wenn der Stock die Trommel schlägt.

Und zurück-springt.

Ich liebe den Klang der Marimba.

Eine Marimba ist ein Schlag-instrument.

Ich spiele gerne zeit-genössische Musik.

Ich habe auch in Seoul gelebt.

Das ist die Haupt-stadt von Korea.

Dort habe ich studiert und viel gespielt.

Jetzt wohne ich in Berlin.

Die Arbeit am Theater macht mir Spaß.

Ich drücke meine Gefühle gerne durch Musik aus.

Ich mache Gedanken und Gefühle zu Klang und Musik.



TIZIANA PAGLIARO

Ich heiße Tiziana Pagliaro.

Ich bin 37 Jahre alt.

Ich bin seit mehr als 16 Jahren bei Theater HORA.

Ich habe schon in vielen HORA-Stücken mit-gespielt:

Insgesamt habe ich in mehr als 30 verschiedenen Stücken gespielt.

Ich habe schon viele Rollen gespielt.

Ich habe sogar schon mal einen Werwolf gespielt.

Ich habe keine Angst vor Improvisation.

Das bedeutet:

Ich kann nicht nur feste Rollen auf der Bühne spielen.

Ich probiere auch gerne Sachen auf der Bühne aus.

Auch wenn ich vorher nicht weiß, was genau passieren wird.

Ich bin auch Regisseurin.

Regisseur*innen bestimmen:

– Wie arbeiten die Künstler*innen auf den Theater-Proben?

– Wie soll das Stück aussehen?

– Was machen die Schauspieler*innen?

Mein letztes Stück war „Horror und andere Sachen“.

„Horror und andere Sachen“ hatte Premiere in München.

In München an den Münchner Kammerspielen.

Premiere bedeutet:

Dort wurde das Theater-stück zum ersten Mal gezeigt.

Viele HORA-Schauspieler*innen sind auch Regisseur*innen.

Von allen diesen Regisseur*innen bin ich die bekannteste.



SIMON STUBER

Ich heiße Simon Stuber.

Ich bin 36 Jahre alt.

Ich habe die Schauspiel-Ausbildung von Theater HORA gemacht.

Danach habe ich ins Ensemble von Theater HORA gewechselt.

„Ensemble“ ist ein französisches Wort.

Es heißt: „zusammen“.

„Ensemble von Theater HORA“ heißt:

Die Schauspieler*innen-Gruppe von Theater HORA.

Oder auch: Alle Schauspieler*innen von Theater HORA zusammen.

Ich war Schauspieler in dem Stück „Es war keinmal“.

Und ich hatte die Haupt-rolle in dem Stück „Kontakt-killer“.

Ich denke viel nach.

Ich nehme mir Zeit für meine Gedanken.

Deshalb komme ich sehr weit bei meinen Gedanken-reisen.

Ich schreibe auch Texte.

Meistens geht es in diesen Texten um meine Gedanken:

– Gedanken über die Welt,

– Gedanken über mein Leben,

– Gedanken über dies und das,

– Gedanken über meinen Alltag.

Ich liebe Filme.

Mein Traum ist:

Eine Haupt-rolle in einem Kino-film.



HELGARD HAUG

Mein Name ist Helgard Haug.
 Ich bin Regisseurin und Autorin.
 Ich bin in Süd-deutschland geboren.
 In dem Jahr, als der erste Mensch den Mond betreten hat.
 Jetzt wohne ich in Berlin.

Ich bin oft unterwegs.
 Und zeige meine Stücke.
 Oder mache neue Stücke.
 An unterschiedlichen Orten.

Ich denke mich gern in andere Menschen hinein.
 Und ich beobachte gern.
 Eine ganz normale Straßen-kreuzung kann zu einem spannenden Theater-stück werden.

Ich spiele auch gern mit Worten.
 Fragen finde ich besser als Antworten.
 Ich finde es gut, wenn es kompliziert wird.
 Es macht mir Spaß, etwas erfinden zu müssen.
 Etwas falsch verstehen kann zu richtig guten Erkenntnissen führen.

Ich habe eine Gruppe gegründet vor über 20 Jahren:
 Sie heißt „Rimini Protokoll“.
 Ich arbeite sehr gern mit anderen Menschen zusammen.
 Mit vielen von „Der kaukasische Kreide-kreis“ habe ich schon andere Stücke gemacht.
 Mit ihnen zusammen-arbeiten ist für mich wie Magie.



BARBARA MORGENSTERN

Ich bin Barbara Morgenstern.
 Ich wohne in Berlin.
 Ich lebe zusammen mit meinem Mann und meiner Tochter.

Ich liebe es Musik zu machen.
 Und ich liebe es Theater-musik zu machen.

Früher habe ich Musik mit meinem Computer gemacht.
 Jetzt mache ich mehr Musik mit Instrumenten:
 Kontrabass, Geige, Cello, Saxophon, Schlagzeug und Klavier.
 Und auch mit Gesang.

Ich spiele sehr gerne mit anderen zusammen Musik.
 Es macht mir total viel Spaß.
 Ich habe lange einen Chor in Berlin geleitet.

Ein Chor ist eine Gruppe von Menschen.
 Sie singen zusammen.
 Das war ein bisschen wie Familie.

Mit Helgard Haug und „Rimini Protokoll“ mache ich schon lange Theater.
 Das ist auch wie Familie.
 Bei „Rimini Protokoll“ arbeiten alle zusammen in einem Raum.
 Trotzdem arbeitet auch jeder für sich.
 Alles ist dann ganz ruhig und vertraut.
 Das liebe ich sehr.



LAURA KNÜSEL

Ich bin Laura Knüsel.
 Als Kind habe ich am liebsten Hütten gebaut.
 Und Geschichten gehört.
 Ich habe das zu meinem Beruf gemacht.

Ich bin Bühnen·bildnerin.
 Ich denke mir aus:
 Wie soll eine Bühne aussehen?
 Bühnen sind Räume für Geschichten.
 Manchmal baue ich diese Bühnen selber.
 Ich frage mich:
 Welche Geschichten werden in welchen Räumen erzählt?
 Und welche Geschichten werden nicht erzählt?

An meinem Beruf gefällt mir:
 – Ich arbeite nicht alleine.
 – Ich arbeite mit meinem Kopf.
 – Ich arbeite auch mit meinen Händen.
 – Ich reise viel.

Ich arbeite auch an einer Schule.
 Die Schule heißt: „Zürcher Hochschule der Künste“.
 Dort denken wir zusammen nach: Über Räume und Geschichten.



MARC JUNGREITHMEIER

Mein Name ist Marc Jungreithmeier.
 Im Theater mache ich das Licht.
 Und ich beschäftige mich mit Video·projektionen.
 Video·projektionen heißt:
 Man zeigt Filme und Bilder auf einer Leinwand.
 Man kann auch ein Video auf einer ganzen Bühne zeigen.
 Dann ist die Bühne wie eine Leinwand.

Ich habe auch mal einen Preis für das beste Bühnen·bild gewonnen.
 Am liebsten mag ich es, mir Video·bilder und Bühnen·bilder zusammen aus·zu·denken.

Ich arbeite oft mit der Theater·gruppe „Rimini Protokoll“ zusammen.
 Am besten haben mir die Stücke „Qualitäts·kontrolle“ und „All right. Good night“ gefallen.
 „All right. Good night“ heißt übersetzt: „Alles klar, gute Nacht“.

Ich arbeite aber auch für andere Theater·gruppen.
 Und ich habe eine Firma für Video·projektionen.
 Die Firma heißt STUDIO6.
 Wir projizieren auf Bühnen·bilder im Theater.
 Wir haben auch schon auf Häuser, Mauern, Autos, Menschen und Burgen projiziert.
 Die Arbeit ist immer anders und neu.
 Das macht mir viel Spaß.
 Auch wenn es oft sehr stressig ist.



CHRISTINE RUYNAT

Mein Name ist Christine Ruynat.

Ich bin 33 Jahre alt.

Ich lebe in Berlin.

Mein Zuhause ist Rostock.

Rostock ist eine schöne Stadt am Meer.

Ich bin sehr gerne am Meer.

Ich laufe gern mit nackten Füßen am Strand.

In Berlin vermisse ich das Meer.

Aber Berlin ist auch schön.

Es gibt viel zu sehen und zu erleben.

Ich tanze sehr gerne.

Ein Tanz ist wie ein Gespräch.

Ich unterhalte mich gerne.

Ich höre gerne zu.

Besonders gerne höre ich mir Geschichten an.

Und ich höre mir gerne die Ideen von Schauspieler*innen an.

Ich arbeite seit 16 Jahren für das Theater.

Ich bin Kostüm·bildnerin.

Ich denke mir Kostüme aus.

Das Kleid ist mein liebstes Kleidungs·stück.

Ich liebe bunte Kleider.

Ich arbeite gerne mit anderen zusammen.

Ich arbeite zum ersten Mal mit dem Theater HORA.

Und ich arbeite zum ersten Mal in der Schweiz und in Österreich.

Am Theater arbeiten ist wie Bergsteigen:

Beim Bergsteigen ist der Weg nach oben oft schwer.

Aber die Aussicht vom Berg lohnt sich.



ROZENN LIÈVRE

Mein Name ist Rozenn Lièvre.

Ich bin in Ecully geboren.

Ecully ist eine kleine Stadt in der Nähe von Lyon.

Lyon liegt in Frankreich.

In Lyon gibt es zwei Hügel und zwei Flüsse.

Ich bin 26 Jahre alt.

Ich lebe jetzt in Berlin.

In Berlin fahre ich meistens mit dem Fahrrad.

Mein Beruf ist Ton machen.

Ich mag meinen Beruf sehr.

In meinem Beruf habe ich vieles gemacht.

Ich arbeite an einem Theater in Berlin.

Ich nehme Geräusche für Theater·stücke und Filme auf.

Ich reise und suche Geräusche.

Wenn ich Geräusche finde, nehme ich sie auf.

Ich bearbeite die aufgenommenen Geräusche.

Wenn alles fertig ist, hört man die Geräusche im Theater·raum.

Manchmal mache ich auch Musik.

Ich mag wandern im Wald.

Ich mag die Stille im Wald.

Der Regen stört mich nicht.

Ich höre sehr gerne zu.

Ich rede nicht viel.



IVNA ŽIC

Ich heiße Ivna Žic.
 Ich wurde in Kroatien geboren.
 Ich bin in Zürich groß geworden.
 Ich wohne manchmal in Wien und manchmal in Zürich.

Ich mache viele verschiedene Sachen:
 Ich bin Regisseurin.
 Ich schreibe Theaterstücke.
 Ich habe auch 2 Jahre das Theater HORA mitgeleitet.
 Ich arbeite immer noch gern mit dem Theater HORA.
 Ich schreibe auch Bücher.
 Mein neues Buch heißt: „Wahrscheinliche Herkünfte“.
 Das Buch ist in dem Verlag „Matthes & Seitz Berlin“ erschienen.

MARCEL BUGIEL

Ich heiße Marcel Bugiel.
 Ich lebe in Berlin.
 Ich arbeite schon lange mit Theater HORA zusammen:
 Ich war Dramaturg für HORA-Stücke.
 Ich habe für Theater HORA ein Theaterfestival organisiert.
 Ich habe ein dickes Buch über HORA gemacht.

Vor drei Jahren habe ich aufgehört mit Theater.
 Nur für HORA arbeite ich immer noch manchmal.
 Ich mache Workshops mit den HORA-Schauspieler*innen.
 Und ich mache mit HORA eine Zeitschrift: das HORA-Magazin.



MAGDALENA NEUHAUS

Mein Name ist Magdalena Neuhaus.
 Heute bin ich 32 Jahre alt.
 Ich lebe in Zürich.
 Ich bin Schauspielerin.
 Im Jahr 2021 habe ich ein Praktikum im Theater HORA gemacht.
 Es hat mir großen Spaß gemacht.
 Ich wollte mehr mit dem Theater HORA zusammenarbeiten.
 Deshalb habe ich Theaterpädagogik studiert.

Was macht eine Theaterpädagogin bei Theater HORA?

Ich leite Übungen an.
 Ich bin auf der Probe dabei.
 Ich bin bei den Vorstellungen hinter der Bühne dabei.
 Ich unterstütze die Spieler*innen.
 Ich schaue, dass alle gut arbeiten können.
 Ich helfe, wenn jemand Hilfe braucht.
 Ich schaffe Verbindungen.
 Ich bin einfach da.

Ich arbeite auch als Sprecherin.
 Da rede ich in ein Mikrofon und nehme Texte auf.
 Ich spiele auch in Filmen.
 Ich mag es, wenn viel passiert.
 Ich mag es, viele verschiedene Dinge zu machen.

*Die Biografien in Standardsprache finden Sie online unter:
www.salzburgerfestspiele.at/p/der-kaukasische-kreidekreis-2023*

MEDIENINHABER

Salzburger Festspielfonds

DIREKTORIUM

Kristina Hammer, Präsidentin
Markus Hinterhäuser, Intendant
Lukas Crepaz, Kaufmännischer Direktor

SCHAUSPIEL

Bettina Hering, Leitung
Sven Neumann, Leitung Produktion
Enna Zagorac, Künstlerisches Betriebsbüro

REDAKTION

Dramaturgie & Publikationen

Margarethe Lasinger, Leitung
Ivna Žic, Marcel Bugiel, Redaktion
Steffi Marquet, Grafik

Anzeigen

Karin Zehetner

Grafisches Konzept

Eric Pratter

Litho

Media Design: Rizner.at, Salzburg

Druck

Samson Druck GmbH,
St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at

Redaktionsschluss

4. August 2023 · Änderungen vorbehalten

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten.

Diese Publikation der Salzburger Festspiele ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1.2, 100 g (bzw. 300 g), hergestellt von **SALZER Papier**, St. Pölten.

NACHWEISE

Texte

Sofern nicht anders angegeben sind die Texte Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Texte in Leichter Sprache wurden von Ivna Žic nach Vorlagen der Team-Mitglieder in Standardsprache erstellt. Leitung der Leichte Sprache-Prüfgruppe: Anne Leichtfuss.

Fotos Probentagebuch

Projektbeteiligte

Produktionsfotos

Monika Rittershaus

Fotos der Künstlerinnen und Künstler

Remo Beuggert, Robin Gilly, Simone Gisler, Tiziana Pagliaro, Simon Stuber: Mali Lazell
Minhye Ko: Dongryong Han
Helgard Haug, Barbara Morgenstern: Mara von Kummer
Laura Knüsel: Laura Knüsel
Marc Jungreithmeier: privat
Christine Ruynat: Lutz Knospe
Rozenn Lièvre: privat
Ivna Žic: Flavio Karrer
Marcel Bugiel: privat
Magdalena Neuhaus: ohne Angabe

Sharon Eyal & Gai Behar

INTO THE HAIRY

Tanzperformance

Tänzer:innen der L-E-V Dance Company



Into the Hairy © SF / Katerina Jebb

Eine Koproduktion der Salzburger Festspiele mit LAS (Light Art Space), Christian Dior Couture und Kraftwerk Berlin



17., 19. und 20. August
Perner-Insel, Hallein



SIEMENS



BWT





Wir danken für finanzielle Unterstützung

der REPUBLIK ÖSTERREICH
 dem LAND SALZBURG
 der STADT SALZBURG
 dem SALZBURGER TOURISMUSFÖRDERUNGSFONDS
 den FREUNDEN DER SALZBURGER FESTSPIELE

Partnership in
 innovative excellence

SALZBURGER FESTSPIELE · 20. JULI – 31. AUGUST 2023

Mareike Fallwickl

DIE WUT, DIE BLEIBT

Jorinde Dröse

Johanna Bantzer · Anja Herden Nellie · Fischer-Benson · Max Landgrebe
 Fabian Dott · Hanh Mai Thi Tran · Yasmin Mowafek · Sophie Casna
 Uraufführung · 18., 21., 23., 24., 25., 28., und 29. August · Landestheater

www.salzburgfestival.at

Eine Koproduktion der Salzburger Festspiele
 mit dem Schauspiel Hannover



SIEMENS

KÜHNE-STIFTUNG



Global sponsors of the
 SALZBURG FESTIVAL



SIEMENS

KÜHNE-STIFTUNG





www.salzburgfestival.at