



**TINFO News –  
Beständigkeit,  
Nachhaltigkeit und  
Performance-  
Utopien**



**TINFO**

THEATRE INFO FINLAND





Europaeus | Finnisches Nationaltheater 2014 | Regie Juha Hurme | Foto Tuomo Manninen





# Nachhaltigkeit, Utopien

*„Denn es ist ja eine Arbeitsgesellschaft, die von den Fesseln der Arbeit befreit werden soll, und diese Gesellschaft kennt kaum noch vom Hörensagen die höheren und sinnvolleren Tätigkeiten, um deretwillen die Befreiung sich lohnen würde.“ Hannah Arendt: *Vita activa*, Piper 2008, S. 13*

Wir leben in einer Welt (in Finnland, Europa, auf der Erde, im herrschenden Gesellschafts- und Wirtschaftssystem), in der Nationalität an Kaufkraft und selbstzweckhaftem Konsum gemessen wird und in der Konsum ein Glauben ist. Gleichzeitig hat die Erde ihre Kapazität überschritten und schlittert auf eine ökologische und soziale Katastrophe zu. Eine immer größere Anzahl des ausgeschlossenen Prekariats neigt mehr als zuvor zu Populismus, Rassismus und Xenophobie. Dem Wirtschaftsprofessor **Guy Standing** zufolge, einem Befürworter des Grundeinkommens, befinden wir uns an einem historischen Wendepunkt. Wir haben statt Bürgern (citizens) immer mehr Bewohner (denizens), eine durch das Raster gefallene, unausgebildete Bevölkerungsgruppe, Außenstehende der Gesellschaft, Einwanderer und Minderheiten oder exzellent ausgebildete junge Leute, denen Staatsbürgerrechte verwehrt werden.

Die Theatermacher stellen mit den Mitteln der Kunst alternative Sichtweisen von einer Welt vor, in der wir gerne Kunst machen würden. Sie zeigen wachstumskritische Arbeiten, Handlungsmodelle und Arbeitsweisen, die von dem Bewusstsein geprägt sind, dass wir in einer Welt mit knappen Ressourcen leben, in der Energie und Rohstoffe weniger werden. Viele Theatermacher wollen nicht nur „animal laborans“ (**Hannah Arendt**) sein, die dem Markt im Akkord zur Marke gemachte Kunstprodukte in den Rachen werfen. Sie setzen sich für das Recht ein, langsame Kunst, nachhaltige und andauernde Prozesse schaffen zu können. Die Künstler sind „homo faber“, für die (künstlerische) Arbeit nicht nur Arbeit (labor) ist, sondern Herstellung und Handeln, innerhalb dessen Sachen geteilt werden. Nach Hannah Arendt setzt sich das aktive Leben, mit dem wir eine stabilere und nachhaltigere Welt schaffen können, genau aus der Verbindung der drei Faktoren Arbeit, Herstellung und Handeln zusammen.

Das Tun wird von Fragen geleitet, die sich mit der Ethik und den Möglichkeiten des Widerstands – anderen Handelns – verbinden. Inszenierungen und künstlerische Werke entstehen öfter als früher am Schnittpunkt von Kunst und Leben. An ihnen zeigt sich das situationistische Ziel, wie Kunst im menschlichen Alltag stattfinden könnte.

Utopie (griech.: ou = nicht, topos = Ort) bezog sich auf einen Ort, der nicht existiert. Seit dem Roman über Utopia (1516) von **Thomas Morus** haben Künstler verschiedene Utopien geschaffen, die eine





starke kritische Dimension enthalten. Utopien sind eine Zusammenstellung von utopischer Phantasie und Träumerei. **Fredrik Jameson** zufolge ist Utopie als gesellschaftlich-politische Utopie ein theoretischer Traum, der eine Kombination aus Phantasie und Träumen ist.

Uns interessiert in der Beständigkeit, Nachhaltigkeit und Performance-Utopie-Nummer von TINFO-News 2015 der utopische Gedanke, der die Möglichkeit einer (nachhaltigen) Veränderung zum Vorschein bringt. Ebenso interessiert uns, was die Bewältigungsstrategien künstlerischer Arbeit sind, und wie sich Kritik in den Inszenierungen artikuliert.

Wir wollen Akteure und Arbeiten vorstellen, die versuchen, herrschende Sprech-, Glaubens- und Handlungsweisen sowie Spielregeln aufzudecken, Kritik an Kunstinstitutionen vorbringen, und die mittels Inszenierung und Darstellung völlig neue Probleme und Fragen aufwerfen, die gelöst werden müssen.

Die Bühne als Ort des Zusammenkommens im Sinne von Guénoun ist in seinem tiefsten Wesen radikal utopisch. Wir wollen wissen, wie Darsteller und Inszenierungen – die Kunst im Allgemeinen – eine „Politik des sozialen Mitgefühls“ ausüben können.

---

*Hanna Helavuori*





# Da ist ein Tier, und da

„Kunst entsteht aus den Wunden des Menschen und Unterhaltung aus der Demonstration menschlicher Überlegenheit“, beginnt **Leea Klemola** und führt schnell fort: „Theater nähert sich der Unterhaltung, wenn es dort keine Überraschungen gibt, wenn dort Vorurteile und menschliche Kompetenz gestärkt werden. Unterhaltung ist Porno und sie missglückt, wenn sie nicht erregt.“

Klemola spricht bestimmt. Der Unterschied zwischen Kunst und Unterhaltung ist klar. In der Unterhaltung küssen sich zwei schöne Menschen im Regen, und das ist Liebe. In der Kunst ist die Liebe, oder was auch immer, nicht so einfach. Die Kunst wird bestimmt vom Unbekannten und der Unsicherheit davor.

„Meine Kunst entsteht aus Neugierde auf das, was ich nicht kenne, aber von dem ich weiß, dass es existiert“, erklärt Klemola und setzt fort: „Sentimentalität ist widerlich. Es ist widerlich, dass wir Gefühle erfahren wollen, die verlässlich sind – dass sich zwei schöne Menschen im Regen küssen, und das Liebe ist. Die Kritiker sind begeistert! Was soll der Scheiß?“

Klemolas Stücke und Inszenierungen sind weder ungefährlich noch bequem. Sie sind Zonen der Unbequemlichkeit, in denen Tiere und Menschen umherirren. Die Stücke sind aus schwarzem Humor, nordischer Absurdität, Unberechenbarkeit und Sperrigkeit gemacht. Es gibt Tabus, und die werden gebrochen.

*Vor dem Christentum hatten nicht nur Menschen eine Persönlichkeit. Tiere waren Götter! Das Christentum stellt Gott über den Menschen und die Tiere unter ihn – und wir sind ganz alleine hier.*





## Eine wahnsinnige Schwelle

Leea Klemola hat zehn Stücke geschrieben, drei davon mit ihrem Bruder **Klaus Klemola** zusammen. In vielen Stücken spielen Tiere eine beachtliche Rolle.

„Ich benutze Tiere auf der Bühne, weil es eine Möglichkeit ist, Andersartigkeit zu verhandeln“, sagt Klemola. Auf der Bühne erzählen Klemolas Tierfiguren trotzdem nichts über Tiere, sondern über Menschen: „Tiere werden im Theater ja doch immer zu Metaphern. Tiere erzählen von unserem Verhältnis zu ihnen oder von unserem Verhältnis zu unserer eigenen Menschlichkeit. Aber über die Tiere selbst kann im Theater nichts anderes gesagt werden, als dass sie immer hier bei uns sind.“

Das erste Stück, in dem eine Tierfigur auftauchte, versetzte Leea Klemola in eine schwierige Situation.

„Das war eine wahnsinnige Schwelle, also dass da diese Hunde sind, und ob die jetzt sprechen können. Ich schämte mich und hatte Angst“, fängt Klemola an und erzählt, dass die Bühne für sie bis zu diesem Zeitpunkt, auch in ihren absurden Momenten, extrem realistisch gewesen sei: Kaffeekochen dauerte also so lange, bis alles Wasser durch den Filter getropft war. Und da hat sie begriffen, wie großartig es ist, wenn der Hund Minna Shakespeare rezitiert!

Beim Schreiben des letzten Teils der Trilogie träumte Leea Klemola von einem Stück, in dem es nur Tierrollen gibt. „Aber dann wären sie zu sehr zu Metaphern für Menschen geworden. Damit sie Tiere bleiben, brauchte das Stück auch Menschen“, stellt Klemola fest.

Sie schildert, wie manche Tiere schon durch ihr bloßes Sein dramatische Situationen hervorrufen. Tiere wie die Tüpfelhyäne, der Hund oder das Warzenschwein.

„Aber Schweine sind unmöglich. Die sind unmöglich anders darzustellen als von Menschen ausgebeutete Opfer. Ein Schwein ist genauso schwer auf die Bühne zu bringen wie eine junge gutaussehende Frau. Also so, dass sie nicht nur Opfer sind, sondern Menschenwürde haben“, sagt Klemola.

6

## Die verschiedenen Rollen der Tiere

Das Verhältnis zu den Tierfiguren definiert sich aus dem Stück heraus. Tiere haben verschiedene Bestandteile: die des Erzeugers, oder Bestandteile als Gemeindemitglied, Gefährte oder Mitarbeiter.

Im Stück *Zum Kälteren hin* (Kohti kylmempää) zum Beispiel gibt es eine Herde aus verschiedenen Tierarten, die nur innerhalb der jeweiligen Art kommunizieren können, aber nicht untereinander. Die Jagdhunde sprechen zwar, aber die Menschen verstehen nicht, was sie sagen.

In *New Karleby*, in dem die Tüpfelhyänen als Wanderarbeiter in den Norden gekommen sind, können Menschen und Tüpfelhyänen zwar miteinander sprechen, aber sie finden die Kultur der anderen jeweils so abstoßend, dass kein Verlangen nach Unterhaltung besteht.

Die Tüpfelhyänen sind im Stück Fremde, noch viel fremder als die anderen Tiere. „In der Hierarchie der Tüpfelhyänen sind die Männchen in einer schwierigen Lage“, erzählt Klemola. „Die Weibchen haben einen Penis und sind größer, in der Herde herrscht Matriarchat. Ihre Bräuche und Gewohnheiten sind so schauerlich, sie können Ekel hervorrufen, und sie ziehen eine Analogie zu unserer Fremdenangst. Dafür waren die Tüpfelhyänen eine geeignete Art.“

## Die Stücke entstehen in der Ferne

Viele der Stücke sind dadurch entstanden, dass eine Kernarbeitsgruppe irgendwohin auf Recherche ging. Zum Beispiel nach Grönland, wie bei *Zum Kälteren hin*, oder nach Tansania, wie bei *New Karleby*. Für das Stück *Die Zukunft der Provinz* (Maaseudun tulevaisuus) fuhr eine Arbeitsgruppe für einen Monat in die Mongolei.

„In der Mongolei lebt über die Hälfte der Bevölkerung als Nomaden, die einige Male im Jahr hinter den Tieren herziehen. Uns erstaunte die besondere Beziehung zu den Tieren, also dass nicht irgendwie





über die Ziegen gesprochen wird, sondern 'diese Ziege ist so und die ist so'. Die Nomaden haben die Tiere als Individuen betrachtet! Also nicht nur die Menschen haben eine Persönlichkeit", erzählt Klemola und führt aus, dass die gleiche Beziehung zu den Tieren wohl auch in Finnland zum Vorschein käme, wenn die Oberfläche etwas abgekratzt würde. Es geht um einen völlig anderen Bezug zur Natur.

„Ich weiß nicht, ob es besser ist, aber es ist verdammt noch mal um Einiges vielfältiger. Vor dem Christentum hatten nicht nur Menschen eine Persönlichkeit. Tiere waren Götter! Das Christentum stellt Gott über den Menschen und die Tiere unter ihn – und wir sind ganz alleine hier. Als die Tiere eine Seele und eine Persönlichkeit hatten, war das Weltbild der Menschen viel reicher. Etwas daran macht mich so wütend – wütend darüber, dass ich nicht dahin zurückkomme", sagt Klemola.

Leea Klemolas Stücke sind genau das. Versuche, irgendwohin zu kommen, wo es, wenn schon nicht besser, zumindest verdammt noch mal um Einiges vielfältiger ist.

---

Sanna Uuttu

*Aber Schweine sind unmöglich. Die sind unmöglich anders darzustellen, als von Menschen ausgebeutete Opfer. Ein Schwein ist genauso schwer auf die Bühne zu bringen wie eine junge gutaussehende Frau. Also so, dass sie nicht nur Opfer sind, sondern Menschenwürde haben.*

**Leea Klemola** (geb. 1965) ist eine anerkannte Regisseurin sowie eine preisgekrönte Dramatikerin und Schauspielerin. Klemola hat zehn Theaterstücke geschrieben, vier davon zusammen mit ihrem Bruder Klaus Klemola und die drei frühesten mit dem Schauspieler und Drehbuchautoren Pentti Halonen.

Klemola hat sowohl die Uraufführungen ihrer Stücke, als auch zwei Opern für die Oper in Kokkola inszeniert. Sie hat in zahlreichen preisgekrönten Filmen, wie Schmetterlingsjungfrau (Neitoperho, 1997), Komplizinnen aus Angst (Pelon maantiede, 2001) und Ich erzähle dir alles (Kerron sinulle kaiken, 2013) mitgespielt.

Leea Klemola war fast zehn Jahre lang die künstlerische Leiterin des Aurinkoteatteri in Helsinki. Dort entwickelte sie ihre originelle und vulgäre Bühnensprache, für die ein eigengesetzlicher und andauernder Alltagsrealismus typisch sind, sowie Provokation und schwarzer Humor.

Als Dramatikerin ist Klemola besonders für ihre Arktische Trilogie bekannt, zu der die Stücke Kokkola (2004), Zum Kälteren hin (Kohti kylmempää 2008) und New Karleby (2011) gehören. Ihr neuestes Stück ist Die Zukunft der Provinz (Maaseudun tulevaisuus 2014), geschrieben zusammen mit Klaus Klemola.

Lea Klemolas Stücke wurden in 9 Sprachen übersetzt.



Foto Eva Persson



# Lasst uns die Tiere betrachten

In der westlichen Philosophie und Kultur wurde das Verhältnis zu Tieren am Ende des 20. Jahrhunderts zu einer wichtigen Frage. Bei der Frage nach dem Tier geht es auch immer darum, was der Mensch ist. Kunst ermöglicht es, die Grenze zwischen Tieren und Menschen auf die Probe zu stellen, sie aufzuheben und zu überschreiten.

Tiere als Thema und Akteure des Theaters haben im 21. Jahrhundert zugenommen. Im finnischen Theater haben Leea Klemolas Stücke und ihre Tierfiguren einen besonderen Stellenwert: hier versuchen die Tierfiguren, in ihrem artspezifischen Umfeld zu bleiben. Sie erproben Identität.

## Tier und queer

Leea Klemolas Stücke untermauern nicht vorherrschende Werte.

In der westlichen Kultur wird normalerweise versucht, Tiere als „natürliche“ Stütze der jeweils herrschenden Werte zu verwenden. Bei Tiergemeinschaften werden die gleichen Tabus vorausgesetzt wie bei Menschengemeinschaften. Es werden bei Tieren verbindliche Familien- und Liebesbeziehungen vermutet, Patriarchat und Heterosexualität, und diese Annahmen werden erst dann aufgegeben, wenn sich zu viel gegenteiliges Beweismaterial angesammelt hat, um es zu ignorieren.

In Klemolas Stücken wird über Tabus gelacht. Die Liebes- und sexuellen Beziehungen naher Verwandter und unterschiedlicher Arten wiederholen sich in jedem der Stücke, während Fluchen den Szenen ihren Rhythmus gibt.

Die Darstellung des Irgendwieses in ihren Stücken lässt sich gut mit feministischen oder queer-radikalen Darstellungen der Sexualität vergleichen.

In Definitionen geht es immer um historische Konventionen. In der Definition des Menschen sind zu anderen Zeiten beispielsweise Neugeborene, Kranke oder Behinderte sowie verschiedene ethnische Gruppen ausgeschlossen worden. Als ob die Grenze zwischen Mensch und nichtmenschlichem Tier als letzte Grenze geblieben wäre. Die Tüpfelhyäne ist jedenfalls kein Mensch.

In Leea Klemolas Stücken sehen wir das Sein der Arten wandelbar und vielfältig – also ähnlich wie die Sexualität in der Queertheorie. Das Sein der Arten ist in Bewegung und Veränderungen ausgesetzt. In *New Karleby* verwandelt sich zum Beispiel eine Person von einem Menschen in eine Tüpfelhyäne.

## Tiere brauchen den Menschen

Das in Leea Klemolas Stücken entworfene Tierbild bleibt nicht in den derzeitigen Tierrechtsdiskussionen stecken. Klemola versteht beispielsweise die Ablehnung von tierischen Produkten nicht. Dennoch ist die Beziehung zu Tieren zu würdigen.

Im Interview erzählt Klemola, dass sie nicht glaubt, dass sich während der gemeinsamen Geschichte nur die Tierarten an den Menschen angepasst hätten. Klemolas Stücke behaupten, dass sich der Mensch und der menschliche Genotyp ebenso an die Tiere angepasst haben.

In Klemolas letztem Stück *Die Zukunft der Provinz* wird der Gedanke vorgebracht, dass Menschen und Nutztiere am Anfang der Geschichte einen Vertrag abgeschlossen hätten, in dem der Mensch dem wilden Rind Sicherheit verspricht und im Gegenzug Milch und letztlich sein Fleisch bekommt. Der Mensch aber hat schließlich einseitig alle Verträge gebrochen.

Im Stück wird dieser Vertrag neu gemacht. Demzufolge darf der Mensch weiter Tiere töten, wenn er sie zu ihren Lebzeiten ehrt.

In dem betreffenden Stück wie auch in Klemolas anderen Stücken herrscht eine gegenseitige Abhängigkeitsbeziehung zwischen Menschen und Tieren. Der Mensch braucht die Tiere und die Tiere brauchen die Menschen. Wenn es dieses Brauchen nicht gäbe, würden wir dann endgültig das Verhältnis zu Tieren verlieren?

Sanna Uttu





Die Zukunft der Provinz | Finnisches Nationaltheater 2014 | Regie Leea Klemola |  
Autoren Leea Klemola und Klaus Klemola | Foto Tuomo Manninen



Zum Kälteren hin | Tampere Theater 2008 | Regie Leea Klemola |  
Autoren Leea Klemola und Klaus Klemola | Foto Harri Hinkka



# 3419 Zeichen über die Verantwortung der Kunst

wenn ich hunger habe esse ich von der erde unter meinen füßen  
bringe schmetterlinge zur welt ermorde elefanten

hallo da ist keine logik nichts was es besonders zu wissen oder können gäbe  
solange du einige jahrzehnte lang schön aufsteigst und fällst

da geht wohl was durcheinander  
na zum glück gibt es diese lehrsätze  
und strukturen und fördermöglichkeiten  
genies gurus vorbilder  
preise und anerkennungen  
kunsthochschulen die eine werbeagentur bezahlen um alle daran zu erinnern  
dass sie eine kunsthochschule sind weil sie es selbst vergessen haben  
künstler die ausstellungen organisieren weil usw

achtung hier geht es jetzt um kunst  
tägliche arbeit ist ein bisschen was anderes  
privat bin ich ein bisschen was anderes

erinnern wir uns  
(die hände gefaltet)  
dass wir das alles so professionell machen  
damit wir nicht jeden tag darüber nachzudenken brauchen  
dass kunst ein großes chaos ist und niemand darin gut oder schlecht  
und dass ein splitter an der wand ebenso ein werk ist wie ein 12-stunden-riesending  
ja und qualität und kreativität sind aus der businesswelt entliehener kitt  
alles mögliche ergibt einen sinn wenn wir es einen sinn ergeben lassen  
das gleiche gilt ua für das herz



erinnern wir uns auch  
(die hände schlaff an der seite)  
dass die kunst als selbstironische unwissenheit das vorrecht von weißen cis-männern ist  
damit sind wir durch  
als nächstes an der reihe: die selbstachtung

na vielleicht doch nicht die achtung  
hochachtung ist ein stammesgedanke  
hochachtung heißt immer jemandem einen wert geben und ihn jemand anderem wegnehmen  
kultur der achtung ist dasselbe wie patienten mit depression und superstars  
achtung ist die kapitalistische karaokeversion der liebe

zwischen spiel  
ext helsinki hunderte von stipendien  
kimmo modig (verängstigt): die ökologie des theaters ist der mut geboren zu werden und zu sterben  
jeden tag  
und dazwischen einen oder zwei tausender im monat zu verdienen  
um zu einem festival nach deutschland zu fliegen die ehe zu ruinieren und das netzwerk  
wiederherzustellen

idee: stipendien an irgendwen verlosen der daran interessiert ist ein jahr lang  
in totaler existenzkrise zu leben & seine krise für die anderen sichtbar auf die bühne zu bringen

ich schaue mir kunst an  
weil ich sehen möchte wie typen damit klarkommen oder womit auch immer  
also irgendwelche typen\* die vor anderen leuten auf die bühne steigen

^ von der geste her genauso unsinnig wie zB sich zu verlieben  
aber ohne den biologischen drive  
oder vielleicht steht dort auch irgendein fortpflanzungsgedanke der dna im hintergrund  
ja und vielleicht geht es auch dort um hingabe empathie und vertrauen

\*die sind natürlich nie nur irgendwelche typen  
s absatz sieben reihe drei

in irgendeinem spike lee-film heißt es dass die leute deine sachen nicht gucken gekommen sind  
nicht weil sie es nicht verstehen sondern weil sie sich für deinen kram einfach nicht interessieren

ich verstehe das so dass es sich lohnen würde vorstellungen für leute zu machen die dir nahe stehen  
aber ich mache sie für welche weit am horizont vor mir oder hinter meinem rücken  
oder für sich in der vertikalen weiter oben befindliche

ich kommuniziere lieber mit gespenstern als mit meinen nächsten  
ich denke dass die kasper mir zuwinken aber ich kann mir nicht sicher sein

ich winke ihnen pausenlos weil ich sonst in der landschaft verschwinden würde  
auch das könnte schon toll sein  
ins grau von helsinki zu verschwinden  
oder in den absatz vier reihe drei



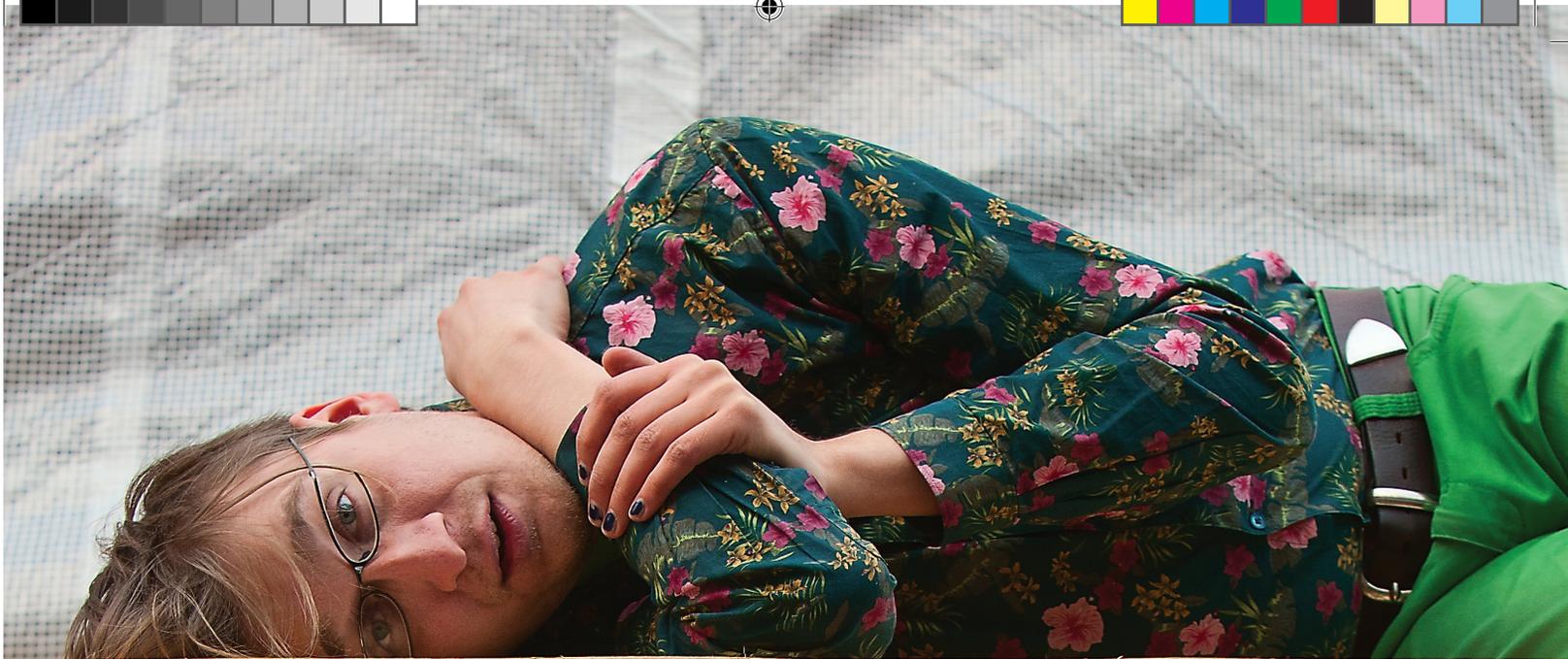


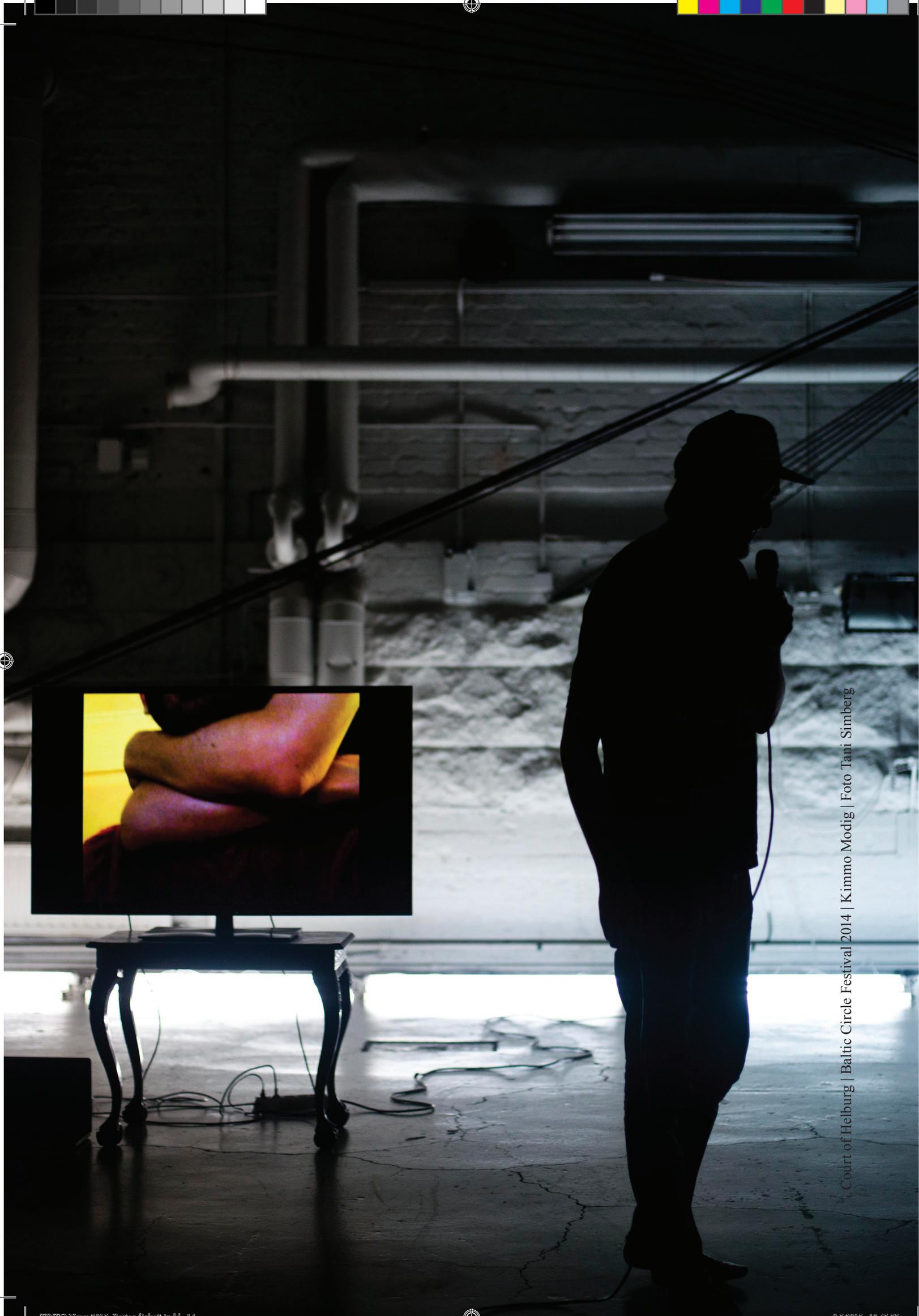
Foto Eva Persson

**Kimmo Modig** (geb. 1981) ist ein in Helsinki lebender Künstler. Er macht insbesondere Theateraufführungen und Ton- und Videoarbeiten fürs Internet. Modig arbeitet meistens mit seiner eigenen Stimme und in der Form des Monologs.

Modig hat einen Master in Theaterkunst (Theaterhochschule Helsinki, 2009). Letztes Jahr war von ihm die Soloperformance *Court of Helburg* beim Baltic Circle Theaterfestival zu sehen. Viele seiner Arbeiten sind Kooperationen; u. a. mit Tuomas A. Laitinen entstand die *Landlording*-Kurzvideo-Serie, zusammen mit Georges Jacoteyn das u. a. Kylie Minogue und die Ronettes covernde Künstlerduo G und K.

Derzeit arbeitet Modig am Nationaltheater als Berater von Kristian Smeds bei dessen kommender Bühnenarbeit.





Court of Helburg | Baltic Circle Festival 2014 | Kimmo Modig | Foto Tani Simberg



# Nachhaltige Schauspieler?

Letzten Herbst, als ich meine Arbeit als Leiterin des Fachs Schauspiel an der Universität Tampere begonnen hatte, dachte ich darüber nach, wie der Klimawandel und die ökologische Krise in der Schauspielausbildung verhandelt werden könnten. Bei der Arbeit am Lehrplan der Schauspieler hatte ich das Bedürfnis nach einer ausgiebigen Diskussion über Ökologie. Auch bei Kollegen anderswo war ein zunehmendes Interesse an Umweltfragen wahrnehmbar. Kurz darauf nahm ich an einer Veranstaltung mit dem Titel „Ich, Konsument: Einkaufen, das Klima und Wir“ teil. Dieses Treffen fand Ende September 2014 in Riga (Lettland) statt. Es wurde vom New Theatre Institute of Latvia in Kooperation mit seinen Partnern, einer davon die britische Kunst- und Klimaorganisation TippingPoint ([www.tippingpoint.org.uk](http://www.tippingpoint.org.uk)), organisiert. Ziel dieser internationalen Zusammenkunft war es, Klimabelange im Verhältnis zur Konsumkultur durch multidisziplinäre Workshops, Diskussionen und Performances zu bearbeiten.

Insbesondere die Geschwindigkeit der globalen Erwärmung und deren radikale Auswirkungen auf natürliche Systeme haben uns alle überrascht. Seit Anfang des 21. Jahrhunderts wissen wir, dass Mutter Erde in einem viel schlechteren Zustand ist, als noch vor vierzig Jahren vorhergesagt – als ich das Thema das erste Mal wahrnahm. Im Synthesebericht des IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) von 2014 steht: „Die Erwärmung des Klimasystems ist eindeutig, und viele der seit den 1950er Jahren beobachteten Veränderungen sind zum ersten Mal seit Jahrzehnten bis Jahrtausenden aufgetreten.“ ([http://www.ipcc.ch/pdf/assessment-report/ar5/syr/AR5\\_SYR\\_FINAL\\_SPM.pdf](http://www.ipcc.ch/pdf/assessment-report/ar5/syr/AR5_SYR_FINAL_SPM.pdf)) Da, wie der Bericht fortführt, die vom Klimawandel verursachten Risiken ungleich verteilt sind und im Allgemeinen in Ländern aller Entwicklungsstufen höher für benachteiligte Menschen und Gemeinschaften sind, werden wir jetzt mit der Tatsache konfrontiert, dass sofortige und radikale Maßnahmen erforderlich sind, wenn wir unseren Planeten und seine Geschöpfe retten möchten. Dieser Aufruf zum Handeln scheint oft so schwierig zu bewältigen, dass er uns lähmt. Meine wesentliche Forderung ist deshalb, dass wir Künstler aktiv werden, anstatt uns demoralisieren zu lassen und uns unerheblich zu fühlen. Meine Frage ist: Wie können diese Maßnahmen (wie vom IPCC genannt: „Minderung“, „Anpassung“ und „nachhaltige Entwicklung“) mit der Hilfe von Theater in die Praxis umgesetzt werden? Könnten sie durch Schauspielausbildung generiert werden? Und, allgemeiner gesprochen: Wie sollten wir Schauspiel im Zeitalter der Umweltkatastrophe und ökologischen Krise unterrichten?

Ich nähere mich der Frage von drei Seiten, nämlich aus künstlerischer, professioneller und gesellschaftlicher Perspektive. In Hinblick auf Schauspielausbildung bezieht sich die künstlerische Perspek-



tive auf die eigentliche Schauspielkunst, mit ihren technischen und dramaturgischen Aspekten, sowie ihren Inhalten und Materialien. Die professionelle Perspektive weist auf die strukturellen und institutionellen Aspekte der schauspielerischen Arbeit hin, die Umgebungen und Umstände, in denen sie erscheint. Die gesellschaftliche Perspektive verbindet Schauspiel und das von ihm geschaffene Theater mit einer weiteren politischen Sphäre. Diese drei Perspektiven stellen die grundlegenden Schwerpunkte des zukünftigen Lehrplans in Tampere dar und decken gleichzeitig auf, wie die theoretischen und praktischen Aspekte des Schauspiels immer schon ineinander greifen. Darum habe ich beschlossen, – anstatt vor diesem riesigen Problem alleine dazustehen – das und die Herausforderung des Klimawandels einer Gruppe von Kollegen der Schauspielausbildung im Hochschulbereich darzulegen.

## *Ein grundsätzlicher Wandel im Verhalten des Schauspielers gegenüber des Planeten ist der einzige Weg zu einem größeren Wandel der Menschheit.*

Diese Gruppe kam im Januar zur zweiten International Platform for Performer Training IPPT ([performertrainingplatform.wordpress.com](http://performertrainingplatform.wordpress.com)) in Zürich zusammen, wo unter dem Titel „Once Upon A Voice – Contents and schedules of contemporary theatre education“ Studienpläne für Schauspieler diskutiert wurden. Bei diesem Treffen lud ich die Kollegen (fünfzig aus elf verschiedenen Ländern) zu einem einstündigen Workshop ein, in dem Schauspielausbildung und Klimawandel ausgehend von den oben genannten Perspektiven diskutiert wurden. Nach der Präsentation einiger Fakten aus dem bedrückenden Bericht der IPCC teilte ich die Gruppe in drei thematische Diskussionsgruppen. Die Diskussionen wurden jeweils von Sekretären geleitet, die auch mitschrieben. Im Anschluss wurden alle Diskussionen von den Sekretären für die anderen Teilnehmer zusammengefasst, und ich bat sie auch, mir die Protokolle zuzuschicken, damit sie für alle Beteiligten zugänglich gemacht werden können (diese Mitschriften sind online verfügbar unter [performertrainingplatform.wordpress.com/past-events/zurich-2015/proceedings/](http://performertrainingplatform.wordpress.com/past-events/zurich-2015/proceedings/)). Das war meiner Meinung nach ein Ansatz für eine ethische oder sogar ökologische Handlungsweise, der unser alltägliches Denken bereichern und unsere individuellen Ausbildungsprogramme aufmöbeln könnte.

Die Berichte aus Zürich bezeugen die Unterschiede zwischen verschiedenen Schauspiel- und Ausbildungskulturen und den aus ihnen kommenden tätigen Fachleuten. In den Aufzeichnungen der professionell-Diskussionsgruppe wird Ethik meist als grundlegender Teil des Schauspiels gesehen: „Schauspielen sollte nicht nur ein Job/eine Fähigkeit sein, sondern eine ethische Praxis.“ „Die Schauspielausbildung ist ein Training für eine neue Art zu leben.“ Da Schauspieler ein Spiegel der Gemeinschaft seien, sollten sie sich für Nachhaltigkeit als Lebensweise engagieren.

Die professionell-Diskussionsgruppe stellt Fragen zur Nachhaltigkeit: „Wie organisiere ich mein Training auf nachhaltige Weise?“ Sie schlagen vor, Nachhaltigkeit zu einem zentralen Wert zu machen, der sich „vom Business zum Marketing, zum Schauspiel“ ausdehnen sollte: „nutze zum Beispiel nur öffentliche Verkehrsmittel, wenn du auftrittst, verwende nur Bühnenbild und Requisite, die aufblasbar/tragbar sind, oder das, was am Aufführungsort gefunden werden kann“. Künstler sollten dazu ermächtigt werden, die Entscheidung über ihre Arbeitsbedingungen treffen zu können. Die Gruppe fährt mit einer kritischen Debatte über die genaue Definition von Nachhaltigkeit fort. Wenn Werte wie Nachhaltigkeit in den Vordergrund gestellt werden, woher wissen wir dann, wessen Werte sie sind? „Was sollen wir erhalten,“ fragen sie: „das Klima, die künstlerische Vision, die Wirtschaft, etwas anderes?“ Schließlich erörtert die professionell-Diskussionsgruppe: „Theater könnte ein Ort für imaginierten Müll sein, ein Modell, in dem Dinge nicht verschwendet werden sollten, wo es zählt“.

Fortsetzung auf Seite 18





Dr. **Pauliina Hulkko** (geb. 1966) ist Regisseurin,  
Dramaturgin und Professorin für Theaterarbeit,  
Schauspielprogramm, an der School of  
Communication, Media and Theatre an der  
Universität Tampere.

Ihr Forschungsinteresse ist derzeit  
verbunden mit Materialität, Ethik, Dramaturgie,  
dem Dokumentarischen und  
Schauspielausbildung.

Foto Eva Jersson



Die Gruppe, die sich mit dem gesellschaftlichen Aspekt der Schauspielausbildung beschäftigt hat, kommt mit mehreren Vorschlägen. Sie fragen: „was für eine Sorte Mensch bauen wir mit unserem Ausbildungsprozess mit auf?“ Sie finden, dass Ausbildung den Studenten nicht nur die Besonderheiten des Schauspielens beibringen soll, sondern sie dabei unterstützen, „kritische Denker zu werden“. Jemand von ihnen sagt, Studenten sollten „seltsame Fragen stellen, Provokateure sein“. Sie schlagen vor, mit den Schauspielern etwas zu schaffen, das den selben Wert hat wie eine ökologische Diskussion.

In Bezug auf den Klimawandel malt sich diese Gruppe eine Zukunft mit „verminderten Ressourcen, Migration und Kriegen“ aus. Diese Dystopie verändert notwendigerweise die Arbeit der Schauspieler. „Was wäre die Aufgabe eines Schauspielers während eines Aufruhrs?“ fragen sie und antworten: „Friedensmediator, eine Person, die die Situation beruhigt“ oder „Der Schauspieler als Verbindungsstück, der anderen Leuten hilft, sich an unterschiedliche Situationen anzupassen“. Einer in der Gruppe behauptet, weil „wir keine Gesellschaft mehr haben“ sollte Ausbildung „den Leuten helfen, das Gesellschaftliche wieder zu lernen, den Studenten beibringen, mit unterschiedlichen Arten von Menschen zu sprechen, neue Wege der Performance und Kooperationen gehen, mit Leuten aus der Wirtschaft zum Beispiel“.

Interessanterweise schien die künstlerisch-Diskussionsgruppe am skeptischsten gegenüber der Integration von ökologischen und klimatischen Themen in den Schauspiellehrplan. Fragen wie: „Brauchen wir trendige Forschung und Zukunftsforschung?“ und „Warum sollte Ökologie wichtiger sein als Themen wie Rassismus und Armut? Warum sollte sie eine zentrale Rolle im Unterrichten von Theater spielen?“ Jemand anderes sagt, dass „Studenten sich über Themen langweilen, die von den Lehrern eingebracht werden,“ und sie deshalb ihre Themen selbst wählen müssten.

Es gibt jedoch auch positive Reaktionen auf die Aufgabe in der künstlerisch-Gruppe. Jemand betont, dass man in der Kunst erfinden könne, mutig und provokativ sein könne, und ein Künstler deshalb wirklich über das informiert sein sollte, was er sagen möchte. Intelligenz sei notwendig. Jemand hebt den Bedarf der Studenten an Wissen über ökologische und andere wichtige Themen hervor, weshalb Experten in den Schauspiellehrplan integriert werden sollten. In der Diskussion merkt jemand an, dass die Definition des „ökologischen Schauspielers“ immer noch unklar bleibt. Das erinnert mich an die Frage der Nachhaltigkeit, die in Bezug auf das Professionelle diskutiert wurde. Vielleicht muss ein ökologischer Schauspieler eine ökologische Schauspielkunst ausüben, die eine Art reduzierte Technik erfordert. Wie jemand andeutet: „Reduziertes Schauspielen ist anti-performativ.“

Kommen wir wieder zurück zu meinem ursprünglichen Anliegen von Klimawandel und ökologischer Krise als etwas Grundlegendes in Schauspiel und Schauspielausbildung. Ich persönlich bin mir sicher, dass sowohl Klimawandel und ökologische Katastrophe, als auch Mittel gegen ihre Ausbreitung in der Schauspielausbildung unterrichtet und gelernt werden sollten. Das kann, glaube ich, auf mindestens drei Wegen erreicht werden – die wieder in der Teilung künstlerisch, professionell und gesellschaftlich gesehen werden können. Erstens müssen, genau wie jedes politische Phänomen, Klimathemen Teil des Allgemeinwissens aller Schauspielstudenten werden. Das kann durch ein starkes theoretisches Studium sichergestellt werden. Zweites müssen wir neue künstlerische Inhalte schaffen (Stücke, Texte, Materialien), von denen ausgehend neue Arten der Aufführungen entstehen können. Das erfordert ein weiteres Verständnis des Ausmaßes und der Beschaffenheit von Klimathemen. Drittens, und das ist der interessanteste und herausforderndste Teil, müssen Ökologie und Klimawandel in eine körperliche Sprache umgesetzt werden, z. B. müssen wir Techniken und Dramaturgien auf der Grundlage unseres intellektuellen und auch erfahrungsbezogenen Verständnisses von ihnen untersuchen. Das, behaupte ich, könnte letztlich eine neue Art der Haltung gegenüber der Erde und ihrer Bewohner darstellen. Ein grundsätzlicher Wandel im Verhalten des Schauspielers gegenüber des Planeten ist der einzige Weg zu einem größeren Wandel der Menschheit. Wie ein Teilnehmer der künstlerisch-Diskussionsgruppe in Zürich aufzeigt: „Schauspieler haben mit Atmosphären zu tun, sie schaffen und manipulieren Atmosphären“ – ein Gedanke, der, glaube ich, in Hinblick auf Klima und Ökologie wörtlich verstanden werden sollte.

*Pauliina Hulkko*





# Du musst Viele sein, über das Politische in Aufführungen

*„To be a one at all, you have to be a many and it is not a metaphor. That it is about the tissues to be anything at all, and those who are, have been in relationality all the way down.“ Donna Haraway<sup>1</sup>*

Das Politische zeigt sich in Inszenierungen auf viele verschiedene Arten. Im Kontext dieses Artikels verstehen wir eine Inszenierung als politisch, wenn sie den Raum für Selbstorganisation öffnet, entweder als „innere“ Wirklichkeit der Aufführung oder in der Aufführungssituation. Wir untersuchen die Ontologie der Inszenierung und erörtern, welche im Moment gelebte Utopie die Aufführungen erschaffen und zur Wahrheit werden lassen.

Selbstorganisation und ihr Verhältnis zur Utopie öffnen auch die Perspektive auf die Ökologie der Inszenierung. Das Verständnis der Welt hat sich verändert, Handlungsmuster und Arbeitsweisen haben sich verändert, und so verändern sich auch die Formen und Funktionen von Inszenierungen. Aufführungen und künstlerischer Aktivismus fordern insbesondere gemeinsam verbrachte Zeit, gemeinsam eroberte Räume und gleichzeitiges gemeinsames Denken. Als ein Beispiel dafür kann der freie Zusammenschluss von Studenten namens „Kunst zwischen den Strukturen“ genannt werden, der im Kontext der Universität der Künste entstanden ist. Er ist von Beginn an nicht-hierarchisch, offen für viele gleichzeitige Prozesse und Projekte, die Räume und Phänomene zwischen Strukturen und Welten untersuchen. Im Rahmen unserer Definition ist eine politische Inszenierung vergleichbar mit aktuellen politischen Mikrobewegungen und politischem Aktivismus, in denen Utopie gelebte, geteilte und schon im Aufbau befindliche Wirklichkeit ist. Theatermacher und Aktivisten werden von den gleichen Gedanken bewegt.

Der ontologische Ausgangspunkt für das von uns beschriebene Verständnis des Politischen (in der Inszenierung, im Aktivismus, in der Welt) ist der zu Beginn vorgestellte Gedanke „many is not a metaphor“, ein direktes Zitat der Wissenschaftshistorikerin und Feministin **Donna Haraway** aus ihrer Vorlesung „Anthropocene, Capitalocene and Cthulucene: Staying with the Trouble“. Wer überhaupt etwas sein will, muss viele sein. Alle Akteure, alle Inszenierungen und alle Prozesse entstehen durch Verbindungen und in Beziehungen, es gibt nichts vor anderen, es gibt nichts ohne andere. Beim In-der-Welt-Sein geht es um die Frage nach einem gemeinsamen Denken und Handeln, sowie nach dem Gefühl, Teil der Pluralität zu sein. Zahlreiche Inszenierungen und künstlerische Prozesse nehmen zur Zeit diese Fragen als Ausgangspunkte. In unserem Text betrachten wir zwei Inszenierungen unter diesem Blickwinkel.

Die Gedanken denken die Akteure, Inszenierungen und Prozesse.



Wenn die Utopie im Moment (der Aufführung, der Aktion) wahr wird, wenn sie wirklich jetzt gelebt wird, sitzt die Revolution ständig in den Startlöchern. Die Utopie ist nicht mehr in ferner Zukunft, woanders, sie ist nichts, das wir anstreben. Aus der Utopie wird Bezogenheit, Verbindung, gemeinsames Handeln – nicht mehr und auch nicht weniger. Dieses Handeln ist eine Teilhabe, die niemand erteilt hat oder zu der niemand eingeladen wurde. Es ist nicht das Gleiche wie Teilnahme oder Einbeziehung. Während bei diesen jemand die Wahl hat, wer teilnimmt oder einbezogen wird, ist Teilhabe ein mit der Geburt gegebener Zustand, das, wie wir in der Welt sind. Das Dasein ist von Grund auf plural.

Selbstorganisation (sowohl im Feld der Kunst als auch des Aktivismus) fordert dazu heraus, das Handeln neu zu definieren. Sie ruft ein Handeln hervor, das nicht nur Tun ist, sondern auch Wahrnehmung und Atmung, das Denken von Gedanken, Zerbrechlichkeit, poröse Strukturen. Die zerbrechlichen oder schwachen Akteure brauchen einander, entwickeln sich, wachsen und leben in Beziehung zueinander. Schwäche stellt kein Gegenteil von Stabilität und Dauer dar. Der schwache Akteur ist beständig, weil er abhängig ist, und in dem Maße beständig, wie er abhängig ist. Die Frage der Beständigkeit betrifft immer eine Mehrzahl, es ist eine Frage von Gesellschaft und Politik. Schwache Akteure bilden instabile Gesellschaften, fließende Grenzen, poröses Sein. Diese Gesellschaften organisieren sich ständig neu, sie sind beständig, weil sie instabil sind.

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Handeln weder auf menschliche Akteure beschränkt ist, noch nur auf das, was wir für lebendig halten. Komplexe Beziehungen formen sich nur, wenn wir die Vielgestaltigkeit ernst nehmen, wir können Handeln nicht darauf begrenzen, dass es nur uns selbst betrifft.

### *Aus der Utopie wird Bezogenheit, Verbindung, gemeinsames Handeln – nicht mehr und auch nicht weniger.*

Selbstorganisation ist kein einmaliges Ereignis, sondern ein Prozess, an dem alle im jeweiligen Moment anwesenden Akteure teilnehmen. Sie entsteht in einem Geflecht von Verhandlungen, Entscheidungen, Vereinbarungen und Handlungen, die kein „Einzelner“ beherrscht oder bestimmt. Es ist radikale Politik, die keine Einstimmigkeit oder Konsens erfordert, aber sie benötigt gemeinsam verbrachte Zeit an einem Ort, Dauer und Beständigkeit.

Was ist notwendig, damit Selbstorganisation in einer Inszenierung überhaupt möglich ist? Inwiefern ist sie möglich?

Die Inszenierung kann sich insofern selbst organisieren, dass sie nicht darauf ausgelegt ist, andere Objekte (sich selbst, die Welt, die Umweltkrise) von außen zu betrachten. Mit anderen Worten dann, wenn sie kein Objekt hat und selbst kein Objekt der Arbeit, Bearbeitung und des Verständnisses ist. Insofern sich die Aufführung den Umständen gegenüber auftut, in denen nicht versucht wird, eine vorher festgelegte Bedeutung aufrechtzuerhalten, kann sie sich einer Selbstorganisation öffnen und dem Material und den Geschöpfen ermöglichen, immer weiter neue Formen des Zusammenlebens hervorzubringen.

Die Aufführung kann sich auch als instabile Situation realisieren, in denen sich Materialien vereinen, die nicht zusammen gehören, beziehungsweise diese können sich vereinen, sofern sie wollen. Die Dynamik, die durch das Zusammenbringen entsteht, liefert keine Kausalität oder Interpretationsketten, sondern eine so komplexe Gesamtheit, dass sie in sich wiederum die Möglichkeit zur Selbstorganisation birgt.

Wie aber ist eine Aufführung dennoch begrenzt, und was ist in ihr begrenzt? Wie kann Begrenzung ein offener Prozess sein, und wie kann dieser in einer Aufführung immer aufs Neue geschehen?

*Dirty Dancing* wurde im Zodiak (Zentrum für neuen Tanz in Helsinki) aufgeführt, in einer großen weißen viereckigen Wanne, an dessen Rand das Publikum in zwei Reihen saß. Die Aufführung hatte klare Grenzen. Sie hatte einen Anfang und ein Ende; das Performance-Team war begrenzt und in



jeder Aufführung dasselbe: fünf menschliche Körper, ein weißer Boden, der sich unter den Füßen des Publikums anhob, Licht, Ton, Mämmi (eine Roggenmalzspeise) und eine große Menge Flüssigkeiten, unterschiedlich gefärbte Sauer Milch und Süßspeisen.

Die innere Dramaturgie der Inszenierung schlug jedoch etwas Anderes vor. Die Darsteller leerten eine riesige Menge an Flüssigkeiten auf den Boden und über ihre Köpfe, sie bewegten sich in verschiedenen Konstellationen und bewegten die Flüssigkeiten, massierten sich mit ihnen, wischten sie weg, fügten welche hinzu, matschten damit, tranken sie, spuckten sie aus, häuften sie auf. Die Reihenfolge des Aufführungsmaterials war vorher nicht festgelegt, auch nicht die Reihenfolge des Tonmaterials. Bewegung und Ton entstanden im Verhältnis zueinander und in jeder Vorstellung neu. In der Aufführung schwankten und wankten die Grenzen, schnell war unklar, wo die Grenzen zwischen Körper und Flüssigkeiten verlaufen, wo die Grenzen zwischen Stimme und Bewegung, sollten sie sich vereinen oder getrennt bleiben. Die Materialien verwandelten sich nicht ineinander, waren aber auch nicht mehr auseinander zu bekommen. Die innere Freiheit der Dramaturgie, improvisierte Längen und freie Organisation im abgesprochenen Rahmen schufen eine Grundlage, Ebene oder ein Feld, auf denen die Verhandlungen zwischen den Materialien gerade aus der Situation und Dauer der Aufführung heraus geschah. Aus dem zu Beginn Begrenzten und aus den Grenzen entstanden Umstände, in deren Rahmen Handlung stattfand, die aber nicht mehr vollständig bestimmt werden konnte.

## *Die zerbrechlichen oder schwachen Akteure brauchen einander, entwickeln sich, wachsen und leben in Beziehung zueinander.*

*Dirty Dancing* hat den Zuschauern keine Möglichkeit gegeben, die Körper, Flüssigkeiten, Bewegungen, Stimmen eindeutig und begrenzt, über ihre angenommenen Bedeutungen oder Inhalte, zu lesen. Die über die Selbstorganisation entstandenen Konstellationen erzeugten eine so große Vielfalt, dass das Ganze weder vom Zuschauerraum noch von der Bühne aus beherrscht werden konnte. Die Materialien wurden nur durch sich gegenseitig sichtbar, darin, wie sie sich im Verhältnis zueinander organisierten und welche Verhältnisse sie schufen. Flüssigkeit und Darsteller können sich gegenseitig umschließen, verschmelzen aber nicht miteinander. Die Beziehung zwischen ihnen existiert nicht zwischen zwei, sondern zwischen vielen. Die Inszenierung gibt einen Ausgangspunkt vor, kennt sich oder die entstehenden Verbindungen aber nicht im Voraus.

## *Hinterher fragte mich jemand, wie die Aufführung endete. Ich weiß es nicht, ich habe das Gefühl, dass sie immer noch in mir wohnt.*

*IMMER NOCH!* kreierte im Frühjahr 2014 im Studio des Ylioppilasteatteri (Studententheater) eine vorübergehende Lebensweise, eine bestimmte Art toleranten Zusammenlebens, welche die Aufführung und die Grenzen des Aufführungsmachens ins Schwanken und zur Auflösung brachte. Die Arbeitsgruppe kam zusammen, um einen Garten anzulegen und zu pflegen, um Orte im Spaß zu weihen, um Essen zu verteilen, das sie containert hatten, um ruhig zu werden und Unsinn zu machen oder um sich in ein Skelett zu verwandeln. In vielen Phasen des Prozesses wurden die Türen geöffnet und jeder war willkommen dazu zu kommen – nicht um in einem fertigen Rahmen oder an schon beschlossenen Handlungsweisen teilzunehmen, nicht um einen Durchlauf anzusehen oder eine Aufführung im Aufbau zu kommentieren, sondern um zusammen zu leben, sich zu unterhalten und sich zu einer komplexen und vielfältigen zeitweiligen Gemeinschaft zu fügen.



Die Aufführung wurde zu einem Feld mit wenigen Grenzen. Nach einem beinahe herkömmlichen partizipativen Anfang, in dem Körper und Geist der Zuschauer, soviel wie von ihnen gestattet, aufgelockert und weicher gemacht wurden, wurde das Publikum ins Studio des Ylioppilasteatteri gebracht, ins „Innere“ der Aufführung, wo Unbestimmtheit und das Erschüttern von Normen zur Norm wurde. Es wurden dem Publikum keine Positionen vorgegeben, sondern ein anarchistisches Spielfeld eröffnet, auf dem verschiedene Ebenen von Teilhabe und Handeln sich kreuzten und absichtlich wenig vorgegeben waren. Niemand wurde besonders stark manipuliert, überredet oder gedrängt mehr oder weniger teilzuhaben, aber es war klar, dass ich als Zuschauerin in jedem Moment frei war, meine Beziehung zu den anderen anders zu organisieren, ohne Aufforderung, Einverständnis oder Gleichheit. Ins Studio getragene Steine und Stöcke; eine kaputte Badewanne; ein wirrer Herr; ein Zelt, eine Matratze und ein Bissen Knäckebrot; eine Schere, mit der ein Performer meine Haare schnitt; Wind, der durch den Raum wehte und die Performer dazu brachte zu lüften und der daraus entstand, dass die Performer lüfteten; ein in der Ecke eingeschlafener Zuschauer und ein in der Badewanne eingeschlafener Performer; der ausgezogene, festgebundene und in einen Topf gesteckte Regisseur der Aufführung und ein Schoß, auf dem ich mich ausruhte, trugen alle ihren Teil dazu bei, ein Ganzes zu schaffen, das sich von innen heraus zusammensetzte, und dessen Grenzen wir nie zu spüren bekommen haben.

Die Arbeitsgruppe hat Verhältnisse definiert, organisiert und angeordnet, sie hat geprobt, wiederholt und gestrichen, sie hat eine Inszenierung gebaut, die anfing, ihre Zeit dauerte und an einem bestimmten Punkt aufhörte, aber: die Arbeitsgruppe hat die Aufführung nicht besessen, die sie geschaffen hat oder aus der die Arbeitsgruppe entstanden ist. Daher gab es nichts, das verkauft wurde, das bewacht wurde und auch nichts zum Sitzen. Es entstand eine Aufführung, die das Publikum dazu einlud, sich in den wenigen gegebenen Grenzen, die immer verschoben oder neu ausgehandelt werden konnten, zu organisieren.

Der Regisseur der Inszenierung **Lauri Mattila** schreibt: „Aus dem während der Aufführungszeit in der Nachwärme der Aufführungen am Leben Gebliebenen – aus dem Erschienenen, Entzündeten, Brodelnden, dem Durchlässigen, dem Drückenden, dem Spielenden, Herausfordernden, Jagenden, Hüpfenden, aus dem ziellosen gemeinsamen Leben auf der Bühne, aus den Praktiken, Erfahrungen von Gutem und Schlechtem – baut sich jede zeitweilige Gemeinschaft ihre eigene Ethik.“ Hinterher fragte mich jemand, wie die Aufführung endete. Ich weiß es nicht, ich habe das Gefühl, dass sie immer noch in mir wohnt.

In unseren Beispielen sind Veränderung und Pluralität keine Hypothesen, sie sind nichts, das in die Zukunft flieht, sondern sie sind beständig in der Welt, in der wir uns beteiligen, anwesend. Die Utopie wird als Selbstorganisation der Materialien in der Aufführung wahr. Ein poröser Bau bietet die Möglichkeit, porös zu handeln. Das heißt nicht, dass Selbstorganisation Handeln erfordert, das auf Selbstobjektivierung gründet oder Gleichheit erfordert, oder dass Handeln nach vorher bestimmten Handlungsbeispielen erfolgen müsste. Es ruft einen schwachen Akteur hervor, dessen Stärke und Beständigkeit eine Beständigkeit von einer Beziehung in die nächste ist, gemeinsame, aber nicht konzentrierte Kraft. Niemand und nichts braucht eine Struktur oder Bedeutung der Aufführung aufrechtzuerhalten oder zu stützen.

In dem Maße, wie sich die Aufführung selbst organisiert, setzt sie nicht voraus, dass der Teilnehmende es aushält.

---

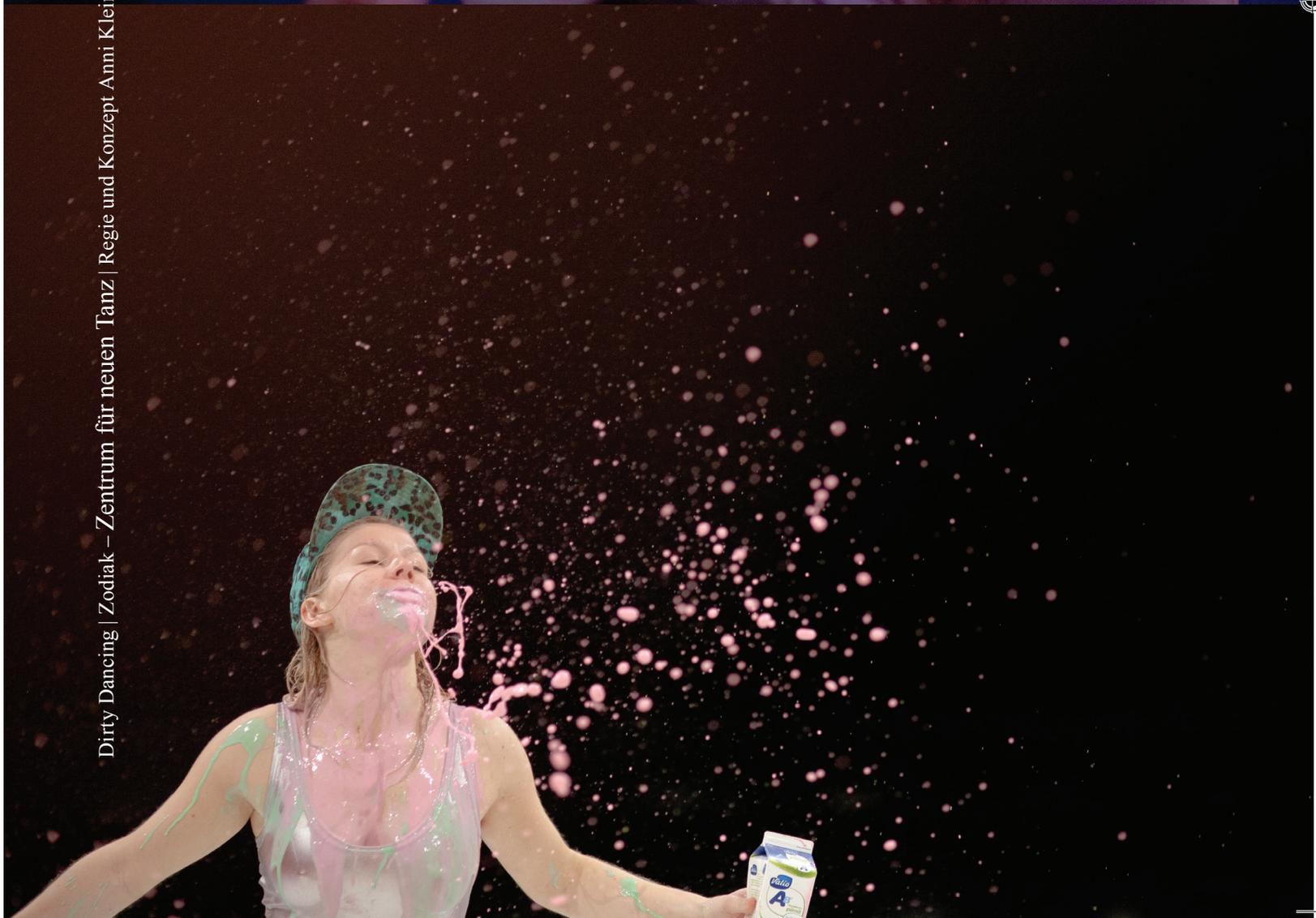
*Hannah Gullichsen und Aune Kallinen*

<sup>1</sup>Donna Haraway: Anthropocene, Capitalocene and Cthulucene: Staying with the trouble, 5/9/14, University of California, Santa Cruz, <https://vimeo.com/97663518>





Dirty Dancing | Zodiak – Zentrum für neuen Tanz | Regie und Konzept Anni Klein und Jarlko Partanen | Fotos Katri Naukkarinen





IMMER NOCH – Ein Abend des Neuwerdens | Studententheater Helsinki 2014 | Regie Lauri Mattila | Foto Cyril Sjöström





# I Have a Dream, Too

Elf Mitglieder des Publikums werden am Ende der Vorstellung wegen Tötung eines Wolfs zu mindestens acht Jahren Gefängnis verurteilt. Darüber hinaus werden den Überlebenden des Wolfsrudels der sichere Übergang in ihren Lebensraum und eine Schutzverordnung garantiert, welche die Weitergabe von Informationen über ihren Aufenthaltsort verhindert. Der Fall ist im Licht des Beweismaterials zweifellos ein Mord, aber der Richter urteilt möglicherweise deshalb mild, weil das neue Gesetz zum ersten Mal angewandt wird.

*Die Geschichte der Anderen* (Toisten historia) ist ein Kunst- und Rechercheprojekt von mir und der bildenden Künstlerin **Terike Haapoja**, in dem Gesellschaft, Kultur, Geschichte und auch die Menschheit vom Blickwinkel einer anderen Art aus betrachtet werden. Das Projekt entstand aus dem Herzenswunsch heraus, ein Museum für die Geschichte der Anderen zu schaffen, einen Ort, an dem andere als die von der menschlichen Art dargestellten Wirklichkeiten in einer museumsähnlichen, öffentlichen Institution anerkannt werden. Wie bei jüdischen Museen der Schwerpunkt auf dem Holocaust liegt, würde wahrscheinlich auch das Museum der Anderen weitreichende Verfolgungen von nichtmenschlichen Arten behandeln. Die Quintessenz wäre trotzdem weder ein für die Tierrechtsbewegung typischer Bildband des Leidens, noch ist das Ziel unmittelbar politisch. Wegen der beträchtlichen Menge von anderen Arten haben wir unsere Tätigkeit mit kleineren Projekten angefangen.

*Sachen brauchen keinen Schutz, aber wie  
die Gesetzgebung offen legt wissen wir,  
dass Tiere keine Sachen sind.*

*Die Geschichte der Anderen* wurde im Museum der Geschichte des Rinds in der Kabelfabrik Helsinki 2013 realisiert. Die Arbeit war ein an den Museumskonventionen orientierter textlastiger Blick darauf, wie der *Bos taurus* seine Kultur und seine gemeinsame Geschichte mit den ihm nahestehenden und ihn begleitenden Arten, den Menschen und Fliegen, betrachten könnte. Das Museum machte den Besucher mit Zucht und Rassenkunde sowie mit auf die Industrialisierung zurückgehenden Ideologien vertraut. Bilder, Filme oder Skulpturen von Rindern wurden im Museum nicht ausgestellt.



In ihrer nächsten Arbeit versuchte sich *Die Geschichte der Anderen* in Performance art. Die Vorbereitung des neuen Tierschutzgesetzes, das schon viel früher hätte kommen sollen, sowie historische Tierschutzprozesse inspirierten eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen nichtmenschlichen Tieren und dem Gesetz. *Der Prozess* (Oikeusjuttu) hatte seine Premiere 2014 beim Theaterfestival Baltic Circle im ehrwürdigen Saal des Akademischen Senats der Universität Helsinki, dessen Wände Bilder von Menschenmännern aus verschiedenen Jahrhunderten schmücken. Auch die Tiere sind im Saal anwesend: aus ihrer Haut wurden prächtige Ledersessel gemacht.

## Personen und Sachen

Aus dem römischen Recht stammt der Gedanke, dass es zweierlei Entitäten gibt: Personen und Sachen. In der Gesetzgebung der meisten Länder werden alle Tiere juristisch den Sachen zugeordnet. Allerdings hat diese Sache offensichtlich eine Besonderheit, welche die Angelegenheit eindeutig verkompliziert, sonst wäre die Idee eines Tierschutzgesetzes völlig absurd.

Sachen brauchen keinen Schutz, aber wie die Gesetzgebung offen legt wissen wir, dass Tiere keine Sachen sind. In der EU-Verordnung, die das Töten von Tieren behandelt, werden Tiere als fühlende, leidensfähige Wesen anerkannt. Danach werden zahlreiche Methoden genannt, wie Tiere getötet werden dürfen (lebendig geschreddert, mit Gas, durch Kopfschuss usw.). Das finnische Tierschutzgesetz verbietet das Erschießen von solchen Tieren durch Jagd, die für die Produktion gezüchtet werden (Rentiere werden nicht dazu gezählt), da das Jagen unnötiges Leiden verursacht. Dennoch dürfen nach dem Gesetz an Tieren chirurgische Eingriffe wie die Entfernung der Hoden ohne Betäubung durchgeführt werden. So ein Gesetz macht den Geschützten ziemlich wenig Freude.

In der Aufführung von *Der Prozess* haben wir die Widersprüchlichkeit des derzeitigen Gesetzes zwischen dessen Sinn und den von den Buchstaben des Gesetzes erlaubten Praktiken behandelt. Wir verwarfen die Gesetzgebung, die sich mit dem Schutz befasst, und schrieben in der Aufführung ein neues Gesetz, in dem wir aus nichtmenschlichen Tieren Rechtssubjekte machten und ihnen Grundrechte zugestanden, wie das Recht auf Leben und Freiheit. Wenn Unternehmen, Staaten und Universitäten Rechtssubjekte sein können, warum dann nicht auch die uns viel näherstehenden natürlichen Wesen?





Rechtsfähigkeit für Tiere klingt utopisch. So wirkten seinerzeit auch die Frauenrechte. In den Vereinigten Staaten kam es im 19. Jahrhundert nicht dadurch zur Verbesserung der Situation der Sklaven, dass Gesetze zum Schutz der afroamerikanischen Bevölkerung erlassen wurden. Sie wurden stattdessen als Personen mit unveräußerlichen Rechten anerkannt. Die Versklavung von Personen ist illegal – obgleich es in unserer heutigen Welt mehr Sklaven gibt als je zuvor.

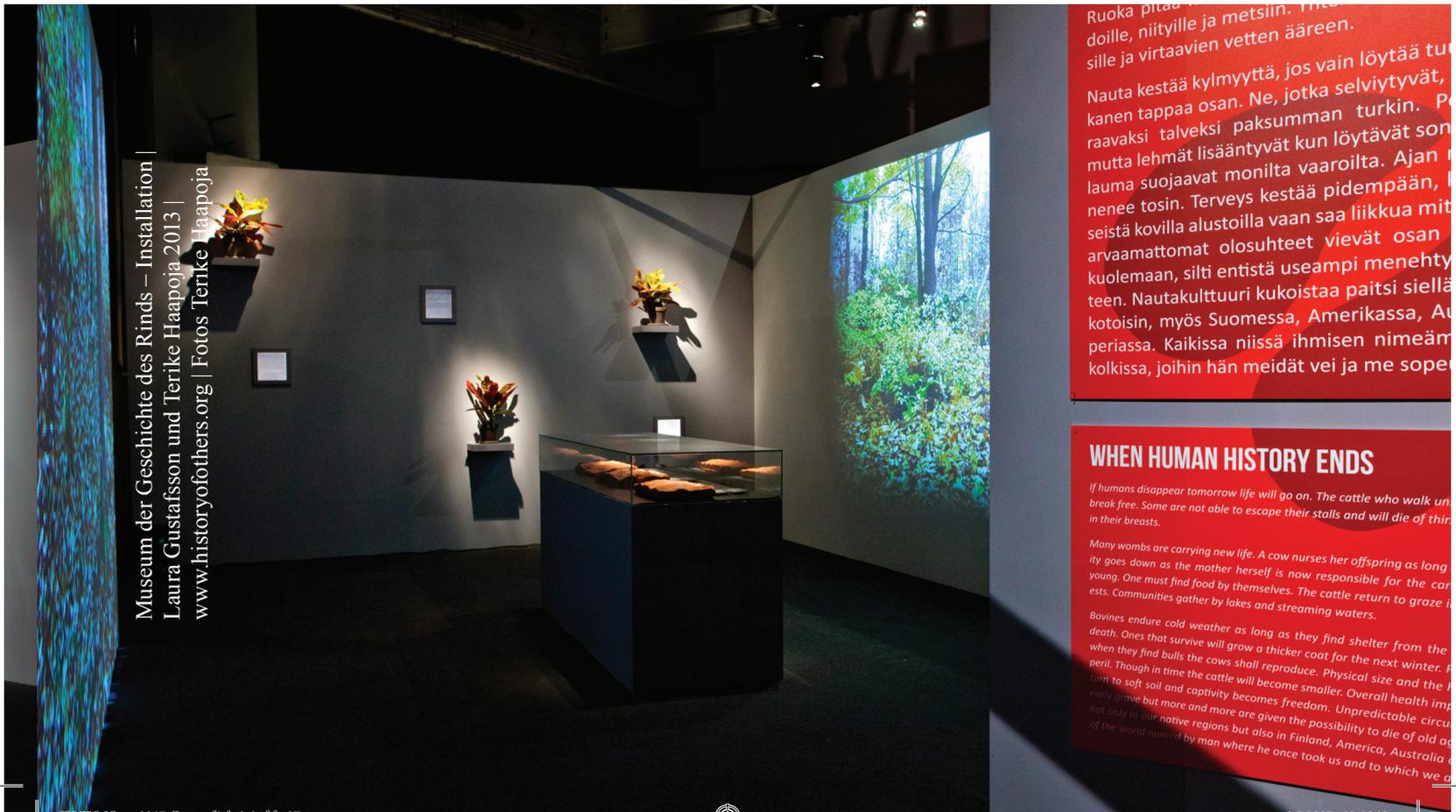
## *Die Geschichte lehrt, dass die Grenze zwischen Mensch und Tier nicht biologisch, sondern ideologisch ist*

Der Kreis der Rechtssubjekte vergrößert sich unweigerlich. Im Januar 2015 entschied ein argentinisches Gericht, dass dem Orang-Utan Sandra Grundrechte zugesprochen werden, und dass die illegale Einsperrung im Zoo von Buenos Aires zu beenden ist. Diese Art Vorentscheidungen zersetzen allmählich die künstliche Grenze zwischen Mensch und Tier: Wenn die Grenze nicht willkürlich zwischen den Arten gezogen werden soll, was ist dann der entscheidende Faktor? Der Verstand und das Sozialverhalten? Oder nach Bentham'scher Sicht die Fähigkeit zu leiden? Die Abschaffung der Grenze ist nicht nur für nichtmenschliche Tiere ein Vorteil, sondern auch für die Menschen selbst. Die Geschichte lehrt, dass die Grenze zwischen Mensch und Tier nicht biologisch, sondern ideologisch ist: Solange es „Tiere“ gibt, gibt es auch Menschen, die es als ihr Recht betrachten, andere Menschengruppen als Kakerlaken, Ratten oder Krokodile zu bezeichnen, als Vieh, „uns“ untergeordnet, und unterdrücken, versklaven und vernichten sie auf dieser Grundlage. Eine Garantie, auf der besseren Seite der Grenze zu bleiben, hat niemand.

Laura Gustafsson

Informationen zur Autorin auf der nächsten Seite

27





**Laura Gustafsson** (geb. 1983) ist Autorin, Theatermacherin, Feministin und Veganerin aus Helsinki und hat an der Theaterhochschule Helsinki studiert. Sie hat die Romane *Die Hure* (Huorasatu, Heyne Hardcore 2013) und *Anomalie* (Anomalia, Into Kustannus 2013) veröffentlicht und schreibt derzeit an ihrem dritten Roman. Zudem hat sie Theaterstücke und unter anderem die Hörspielreihe *Pet Shop* für YLE, die öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt Finnlands, geschrieben.

In ihrer Arbeit beschäftigt sich Gustafsson beispielsweise mit Sprache, struktureller Gewalt und der Perspektive von Betroffenen von „othering“, sowie mit Themen wie Mutterschaft und Macht. Ihre Texte schöpfen aus der Mythologie wie aus den Medien. Sie gründete 2012 als sogenannte kulturelle Tat des Jahres mit Terike Haapoja das mit dem Kiila-Preis ausgezeichnete Projekt *Die Geschichte der Anderen*. Gustafsson hat einen Master in Theaterkunst (Theaterhochschule Helsinki).

[www.historyofothers.org](http://www.historyofothers.org)

Foto Eva Persson



# Eine illusionslose Idealistin im Dialog

## Emilia Pöyhönen schrieb die Frauen in den Kanon der heiligen Verrückten

Fünf Jahre lang arbeitete **Emilia Pöyhönen**, 33, an *Prinzessin Hamlet* (Prinsessa Hamlet). Es entstand ein außergewöhnliches Stück, eine Comicktragödie, die zugleich komplett illusionslos und unerschütterlich utopisch ist, und die im Dialog mit der eher marginalen Comickunst steht.

Die klare Sprache des Stücks lässt einen den Wahnsinn unserer jetzigen Gesellschaft wahrnehmen. Auch hinsichtlich der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit ist es aufschlussreich.

**Maria Säkö:** Einen Klassiker bearbeiten heißt auch, ihn zu bewahren. Was möchtest du bewahren?

**Emilia Pöyhönen:** Ich möchte Traditionen neu interpretieren und aktualisieren. Am Wichtigsten ist der Dialog. Ich bin ein dialogorientierter Mensch und eine dialogorientierte Autorin. Die interessanteste Kunst entsteht aus Dialogen. In Finnland werden Arbeiten, die sich auf andere beziehen, mitunter als elitär angesehen. Ich finde aber, dass Verweise eine Tiefe schaffen.

**Maria:** Meiner Ansicht nach erhalten auch andere Stücke von dir, vor allem *Die Auserwählten* (Valitut), *Brottschlangenballade* (Leipäjonoballadi), *Ungebetene Gäste* (Kuokkavieraat) und *Jeder von uns* (kuka tahansa meistä – dokumentti), ihre Bedeutung aus der Dialogizität. Siehst du das auch so?

**Emilia:** Mir sind im Schreibprozess oft Arbeiten von bestimmten Autoren wichtig, und ich genieße es, mit ihnen ins Gespräch zu kommen. Künstlerische Tätigkeit ist im Dialog weniger ein Rufen in die Leere, sondern vielmehr ein Teilen von Themen und zusammen denken, selbst wenn ich mit einem Text zusammen denke. In einer Theateraufführung denken die Leute natürlich zusammen, aber auch im Text selbst kann dies passieren.

*Prinzessin Hamlet wird im Stück verrückt und kommt in den an eine Psychiatrie erinnernden Buckingham Palast, wo sie jedoch nicht behandelt wird, sondern ihr als Therapie monotone Chorgesänge geboten werden. Ihre Freundin Horatia versucht ihr zu helfen, während ihr Schicksal den männlichen Fan Ofelio fasziniert. Er lädt Elton John in die Psychiatrie ein, um dort Candle in the Wind zu singen. Am Ende des Stücks ist Ofelio der einzige, der noch an die Legende von Prinzessin Hamlet glaubt. Er ist ein Neonazikönig und trippelt zufrieden durch die Ruine des verbrannten Schlosses – oder des Wohlfahrtsstaates.*





**Maria:** Warum so ein großes Werk?

**Emilia:** Ich wusste, dass es sich nicht lohnt, mit irgendwas auf Shakespeare aufzuspringen. Das ist schon eine politische Vereinnahmung. Unsere heiligen Verrückten, die uns etwas über unsere Gesellschaft und über die Menschheit erzählen, sind traditionell männliche Figuren: Hamlet und Woyzeck. Die weibliche Verrücktheit wird als privat oder als Frauenproblem abgetan. Deshalb wollte ich *Prinzessin Hamlet* schaffen.

*Prinzessin Hamlet: Es bleiben die Prinzessinnen in Erinnerung, die gehen, / rechtzeitig, / eindrucksvoll, / mit großer Flamme. / Die anderen, / das sind nur Frauen, / die nicht fähig waren zu leben, / an die erinnert sich keiner, die / löschen Wind und Sand allmählich aus dem Buch der Geschichte. / Das passiert mir nicht.*

**Maria:** Was steckt hinter diesem Zitat?

**Emilia:** Ich wollte mit *Prinzessin Hamlet* eine Sache thematisieren, die mich schon lange beschäftigt. Warum kennen wir Virginia Woolf, Marilyn Monroe, Amy Winehouse und Sylvia Plath? Warum werden sie Teil unseres kulturellen Kanons, aber beispielsweise nicht Jane Bowles aus den Vereinigten Staaten, die eine ebenso bemerkenswerte Künstlerin war? Jede einzelne der aufgezählten kanonisierten Künstlerinnen hat Selbstmord begangen oder ist an einer Überdosis gestorben. Es ist doch kein Zufall, dass sie zum Kanon gehören. Meine These ist, dass Künstlerinnen für ihr Verbleiben im Kanon mit dem Leben bezahlen.

**Maria:** Du wolltest also bewusst neue Aspekte mit dem Kanon verbinden?

**Emilia:** Ja. Ich wollte unserer Gesellschaft eine Vorstellung anbieten, in der die verrückte Frau weder hysterisch noch ein Sexualobjekt ist, sondern Subjekt ihres eigenen Lebens.

**Maria:** Andererseits entwirfst du dem Kanon entsprechende Bilder, in denen Frauen von heute zum Mythos werden. Ist nicht eine Referenzquelle von dir die Biografie von Britney Spears?

**Emilia:** Ich möchte zeigen, welche Konsequenzen es im Alltag dieser Künstlerinnen hat, diesen Mythos in unserer heutigen Zeit aufrechtzuerhalten. Diesen Lebenswandel halten Künstlerinnen nicht besonders lange durch.

**Maria:** Du hast, finde ich, auch in anderen Stücken Schockeffekte vermieden und an den menschlichen Verstand und dessen Sinn für Schönheit appelliert. Du verwendest auch Groteskes, ohne pathetisch zu werden. In einer Szene zum Beispiel zupft *Prinzessin Hamlet* ihr Schamhaar „ohne eine Spur von Exhibitionismus“.

**Emilia:** Ich möchte nicht nur Selbsterstörungsgeschichten neu schreiben, sondern ihnen auch neue Bilder hinzufügen. Mich begeistert der Film *Tiny Furniture* von Lena Dunham (der Macherin der *Girls*-Serie), in dem eine zwanzigjährige junge Erwachsene in das Zuhause ihrer Kindheit zurückzieht, um nachzudenken, was sie aus ihrem Leben machen möchte. Es ist von dem Mädchen radikal zu behaupten, dass ihre Probleme für uns alle wichtig seien.

**Maria:** In deinem Stück geht es auch darum, wie das Leben nach der Erkrankung und dem Tod einer nahestehenden Person weitergehen kann. Was möchtest du darüber sagen?

**Emilia:** Müssen ihre Mutter und ihre Freunde bis an ihr Lebensende Buße tun, oder gibt es konstruktivere Arten, mit dem Verlust zu leben?

**Maria:** Ich mochte, dass *Prinzessin Hamlet* keine mechanische Dekonstruktion ist, wie viele Neufassungen von Klassikern.

**Emilia:** Viele konzeptuell geschriebenen Werke sind toll, aber bei mir funktioniert das nicht richtig. Ich bin letzten Endes doch eine Autorin, die von einem Thema ausgeht. Vor dem Theater habe ich Soziologie studiert, und das ist meiner Meinung nach ein Grund für den Wunsch, über mehr als nur



Ästhetik nachzudenken. Im Schreibprozess für *Prinzessin Hamlet* habe ich die Geschichte der Psychiatrie kennen gelernt und habe erschütterndes Material dazu gefunden, dass Lobotomie nicht wirklich verschwunden ist, sondern die Patienten heute mit chemischer Lobotomie behandelt werden.

**Maria:** Der zentralen Themen in vielen deiner Stücke ist der Wohlfahrtsstaat.

**Emilia:** Ich bin Finnin und alt genug, dass ich den Zerfall des Wohlfahrtsstaats erlebt habe. Ich habe noch viele Vorteile genossen, die Jugendliche heute nicht mehr haben.

**Maria:** Obwohl du am Anfang die finnische Kultur-Atmosphäre bemängelt hast, hast du doch auch Erfahrungen mit ihren guten Seiten.

**Emilia:** Auf jeden Fall! Stipendien und das, was vom Wohlfahrtsstaat übrig geblieben ist, schaffen die Freiheit, Kunst zu machen. Kunst entsteht nur, wenn sich Künstler nicht für irgendwelche Dienstleistungen einspannen lassen brauchen. Ich hätte dieses Stück momentan in keinem anderen Land der Welt schreiben können. Durch meine Krankheit habe ich schon in jungen Jahren erfahren, dass das Leben kurz ist. Ich schreibe wie ich schreibe, weil mir möglich war, was vielen anderen nicht möglich war.

*Emilia Pöyhönen im Gespräch mit Maria Säkö*

**Emilia Pöyhönen** (geb. 1982) hat Szenisches Schreiben an der Theaterhochschule Helsinki und in Deutschland an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch studiert. Außerdem hat sie Soziologie an der Universität Helsinki studiert. Sie arbeitet als freischaffende Autorin, Dramaturgin, Übersetzerin sowie als Hausautorin des Stadttheaters in Kotka. Als Dramaturgin war sie für das Radiotheater der finnischen Rundfunkanstalt YLE und am KOM-Theater tätig. Ihre Stücke wurden unter anderem im Nationaltheater in Helsinki, im Tampereen Työväen Teatteri (Arbeitertheater Tampere) und im Theater Takomo in Helsinki aufgeführt.

Emilia Pöyhönens Stücke sind in sieben verschiedene Sprachen übersetzt worden; 2014 hatte ein Stück von ihr australische Premiere. Pöyhönen interessiert sich für neue Formen des Dramas, ethische Fragen und das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.

Ihre Stücke sind unter anderem:  
Die Auserwählten (Valitut, 2009),  
Ungebetene Gäste (Kuokkavieraat, 2007),  
Brotshlangballade (Leipäjonoballadi, 2008),  
Die Gören des Zaren (Tsaarin kakarat, 2011),  
Jeder von uns (kuka tahansa meistä - dokumentti, 2011)  
und Prinzessin Hamlet (Prinsessa Hamlet, 2015).



Foto Eva Persson

Elchjagd | Theaterhochschule der Universität der Künste 2015 | Regie Ilmari Pursiainen |  
Autorin Elli Salo | Foto Panu Poutanen



Jeder von uns | Theater 2.0 und Finnisches Nationaltheater 2013 |  
Regie Saana Lavaste | Autorin Emilia Pöyhönen | Foto Jonni Pantzar



# Selbstentblößung

Die Frage nach der Einflussmöglichkeit von Kunst war für mich nie schwer. Natürlich hat Kunst einen Einfluss. In der Form einer öffentlichen Aufführung ist Kunst immer politisch, selbst wenn die Arbeit Stellungnahmen, Partizipation oder „politische“ Themen meidet. Ich finde, dass ein Menschenleben politisch ist. Gehen ist politisch. Sitzen ist politisch. Atmen ist politisch. Denken ist politisch. Kunst ist politisch. Ich untersuche in diesem Beitrag politische Kunst anhand meines Projekts *Mein Palästina* (Minun Palestiinani). Was für Kunst wird in den Krisengebieten von Israel und Palästina gemacht?

Die israelische Kunst ist europäisch, postmodern, konzeptuell und intelligent. In der israelischen Kunst, die ich gesehen habe, schimmert die politische Situation des Landes aber trotz ihrer Abwesenheit durch. Zumindest wenn der Zuschauer es möchte, sind Gewalt, Angst und Schuld einer repressiven Kultur leicht in viele Arbeiten hineinzulesen. Die Gespenster der Vergangenheit, des Holocaust und der Geschichte seufzen hinter jeder Ecke. Die Fragen liegen in der Luft, werden aber nicht direkt gestellt. Die Zukunft scheint wegen der derzeitigen unhaltbaren Situation so furchteinflößend zu sein, dass niemand einen Blick dahin wagt. Mit so einer Kunst kann man spannend seine Zeit verbringen, denn es bleibt Platz für Gedanken, die Strukturen der Welt flitzen durch kleine, geöffnete oder geschlossene Fenster. Einen Moment lang erweckt die Wirklichkeit fast den Anschein handhabbar zu sein. Zeitgenössische israelische Kunst ist, obgleich faszinierend und besonders, auch irritierend. Besonders denjenigen mit Fokus auf dem Alltag der Besetzung, wie mir, erscheint es zwischenzeitig beinahe unfassbar, wie ängstlich und ausweichend ein großer Teil der israelischen Kunst wirkt.

*Schon allein dadurch, verborgene Strukturen zu zeigen,  
verursachen wir eine Veränderung,  
bessern wir etwas aus.*

Der palästinensische Schriftsteller und Dichter **Mourid Barghouti** schreibt in seinem Buch *I saw Ramallah*: „People like direct poetry only in times of injustice, times when they are unable to speak or to act, times of communal silence. Poetry that whispers or suggests can only be felt by free men.“



Der Satz stimmt vielleicht nicht ganz, aber er benennt, finde ich, gut den Hauptunterschied zwischen israelischer und palästinensischer Kunst und insbesondere der Poesie. Während der Vorbereitung für *Mein Palästina* suchte ich palästinensische Gedichte zum Vorlesen. Fast alle Gedichte, die ich fand, bereiteten mir Probleme. Mir war ihre Welt zu einfach und emotional. In den meisten Gedichten wiederholte sich die gleiche Gestalt, das Opfer. Und jede Opfergeschichte war gleich; Sehnsucht nach und Liebe zu einem vergangenen Land, Trauer, Beschreibungen von Gewalt und unendlicher, grenzenloser Hass und Eifer gegen die Räuber und Besetzer. Das Opfer glaubt sich fähig, ein perfektes Leben zu führen, wenn es ihm nicht geraubt worden wäre. So gibt das Opfer die Verantwortung für sein eigenes Leben ab. Es klammert sich mit einem solchen Grimm an seine Idee vom Paradies, dass es aufhört, die Wirklichkeit um sich herum und die eigenen Fehler und Möglichkeiten zu sehen. Dieses Opfer ist etwas langweilig und kaum eine Identifikationsfigur.

Palästinensische Dichtung schaut seltener nach innen. Kann ihr das vorgeworfen werden? Können von einer gefangenen Frau die Gedanken einer freien Frau erwartet werden? Können von einem Opfer Verantwortlichkeit, Schuld und Selbstreflexion erwartet werden? Vielleicht nicht. Vielleicht sollte es das.

*Mein Palästina von der halbpalästinensischen Schauspielerin Noora Dadu ist neben einem Identitätsstück und Dokumentartheater auch eine Aktualisierung des Finnischseins. Das eigene Brainstorming und die eigene Biographie sind sehr fesselnd und stark berührend.*

*Wann wurde ich wirklich zur Palästinenserin, fragt Dadu. Schon als Kind oder erst, als ich ein Bild von einem palästinensischen Baby mit aufgeschlitztem Körper auf Facebook gestellt habe? Wenn sich schon das eigene Leben nicht in eine klare Erzählung fügt, wie soll jemand den seit Jahrzehnten aufgeheizten, von der Politik der Großmächte überwachten, Millionen Emigranten verursachenden Konflikt auf einen Nenner bekommen?*

*Dadu stellt die Sachen klar, geht auf die Barrikaden, die Frustration steigt. Die Bearbeitung ist erhellend – das Publikum bekommt einen Wissensbissen nach dem anderen. Die Aufführung beleuchtet fast alle möglichen Seiten des Nahost-Konflikts, die Propaganda, Fakten und den historischen Ballast.*  
(Maria Säkö / Helsingin Sanomat, 2.4.2015)

Viele meiner palästinensischen Bekannten sind der Opferidentität überdrüssig. In der Kunst zeigt sich das als ein Schwirren in Theater, Film, Stand-up, Straßenkunst, Breakdance, Rap sowie Parkour. Die Jungen wollen eine Stimme, sie wollen stark sein, sie wollen ihre eigene Identität neu bestimmen. Die palästinensische neue Kunst ist ständig in Bewegung. Zusätzlich zur Ablehnung der Besetzung und zur Korrektur der gebeugten Identität werden auf dem Gebiet der Kunst auch offene und vielfältige Diskussionen über die innere Situation von Palästina geführt, über die eigenen gesellschaftlichen Probleme, und es wird eine neue Diskussionskultur geschaffen. Das ist in einer konservativen Gesellschaft nicht leicht. Die Künstler haben abwechselnd vor der israelischen Armee und vor ihren eigenen Autoritäten Angst.

Auch die israelischen Juden hatten seinerzeit genug vom lähmenden Opferdasein. In Israel existiert für den außenstehenden Betrachter eine wahrscheinlich verwirrende Doppelmoral, wie das Land über die Opfer des Holocaust spricht. Ihr Schicksal belegt immer noch die Notwendigkeit des Staates Israel, die Erinnerung an sie ist heilig und in ihnen kristallisiert sich das Leid des gesamten Volkes. Andererseits haben sie viel Verachtung erfahren; warum sind sie nicht gegangen, warum haben sie dem Feind vertraut, wären sie doch nach Palästina gegangen, als die anderen auch gegangen sind. Die in Europa gebliebenen waren schwach, Jiddisch die Sprache der Schwachen, die Gründer Israels stark, hebräisch, neue Juden. Ein israelischer Psychologe hat mir in Tel Aviv erzählt, dass die alleine ins Land gekommenen Holocaust-Waisen in gewissen jüdischen Kreisen „Eingeseifte“ genannt wurden, unter anderem weil sie so schwer in den Griff zu bekommen waren. In Anbetracht dieser gewaltigen Geschichte kommt man über die jüdische und israelische Kunst und die Vermischung der Identitäten leicht ins Staunen. Und gleichzeitig gerät die heutige Situation des Landes in Vergessenheit. Die Wirklichkeit, in der wir jetzt leben.

Fortsetzung auf Seite 36



**Noora Dadu** (geb. 1981) ist in Kuusankoski aufgewachsen und lebt in Helsinki. Sie schreibt Drehbücher, führt Regie und ist eine freischaffende Schauspielerin, die sich als Cutterin übt. Dadu ist halb palästinensisch und halb finnisch, aber sieht sich vor allem als Theatermensch.

In den letzten Jahren war sie insbesondere am Theater Takomo in folgenden Vorstellungen tätig: Mitgefühl (Myötätunto), Die bestmögliche Welt und gute Vorschläge für noch eine bessere (Paras mahdollinen maailma ja hyviä ehdotuksia vieläkin paremmasta), Teorema (Teoreema), Estella und Sofia-Freundschaftstrilogie (Estella ja Sofia – ystävyystriologia) (2010–2014) sowie Mein Palästina (Minun Palestiinani), das sie selbst geschrieben und inszeniert hat.

Außer im Theater Takomo hat Dadu u. a. am Nationaltheater und am Ryhmäteatteri in der Parliamentspektakel-Trilogie (Eduskunta – spektaakelitrilogia) gespielt, deren letzter Teil im Herbst 2015 aufgeführt wird.





## Mach selbst, was du von anderen erwartest

Ich schreibe über Israel und Palästina, denke aber an mich selbst und die Finnen im Allgemeinen. Wo positioniere ich mich auf dieser Achse? In welcher Hinsicht bin ich ein Opfer? In welcher Hinsicht bin ich schuldig? Wofür habe ich Verantwortung? Worin liegt meine Verantwortung als Künstlerin?

In der Vorlesung des israelischen Kurators **Roy Brandt** in Helsinki begriff ich, dass die Beobachtung als solche politisch ist. Wir müssen nicht versuchen, mit unserer Kunst die Welt zu verändern, oder die Welt durch unser Handeln anders zu machen; schon allein dadurch, verborgene Strukturen zu zeigen, verursachen wir eine Veränderung, bessern wir etwas aus. Wenn unsere Beobachtung genau ist, sind wir schon sehr politisch. Diese Annahme oder Erkenntnis basiert vielleicht auf einer Art modernistischen Verständnis der Wahrheit, nämlich dass Wahrheit Gutes bringt, Lüge Schlechtes, dass Krieg, Unrechtmäßigkeit, die Umweltkatastrophe, was auch immer es gerade ist, eine große Menge Lügen, Angst und Missverstehen brauchen, um bestehen zu können. Wir verändern die Welt also schon allein dadurch, dass wir uns trauen das zu sehen, was wir sehen, und es anderen zeigen.

In einem Workshop der israelischen Künstlerin **Dana Yahalomi** lernte ich die von ihr geleitete Gruppe Public Movement und deren konzeptionelle, inspirierende Inszenierungen kennen. Für Yahalomi ist das Sichtbarmachen bestehender Strukturen charakteristisch. Sie spricht über Meinungen, fordert das Publikum sogar heraus, lässt aber sich selbst und ihre eigene Meinung beiseite. Ihre Strategie ist es, den Blick auf das Publikum zu richten, das Publikum dazu zu zwingen, sich selbst als Teil von aufrechterhaltenen Strukturen zu sehen.

Ich mag beide Künstler, auch als Menschen, aber bei beiden habe ich stärkere Standpunkte vermisst, insbesondere in Bezug auf die Situation in ihrem eigenen Land. Ich war nicht die einzige. In beiden Veranstaltungen betrafen die Fragen aus dem Publikum nur und ausschließlich die israelische Politik, das Israelischsein und moralische Probleme, es ging nicht um ihre Kunst. Ich habe sie wirklich nicht beneidet.

36

Letztlich habe ich verstanden, dass ich selbst das tun muss, was ich von ihnen fordere. Die Arbeit an *Mein Palästina* war eine Art Test für mich als Künstlerin und auch für die Bühne, zumindest für mein Verhältnis zur Bühne. Verkraftet die finnische Bühne im Jahr 2015 eine starke These? Was passiert, wenn ich mich „selbst entblöße“? Was wird auf der Bühne zu Fiktion? Was wird Wahrheit? Wie verändert diese Inszenierung die Wirklichkeit, und wer ist dafür verantwortlich? Das Publikum oder ich?

Noora Dadu

*Was passiert, wenn ich mich „selbst entblöße“?*

*Was wird auf der Bühne zu Fiktion?*

*Was wird Wahrheit? Wie verändert diese Inszenierung die Wirklichkeit, und wer ist dafür verantwortlich?*

*Das Publikum oder ich?*





# Wenn ich Wurzeln hätte

Im Herbst 2014 fand an der Theaterhochschule Helsinki der Kurs „Dramaturgie und Ökologie“ im Master-Studiengang Dramaturgie statt. Diskutiert wurden Fragen von Drama, Theater und Dramaturgie in Bezug auf die Umweltkrise. Die Dramaturginnen **Elina Minn** und **Elli Salo** sowie der Regisseur **Lauri Mattila**, die als Studenten an diesem Kurs teilgenommen hatten, trafen zusammen, um über ökologische Fragen in ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit zu sprechen.

**Elli Salo:** Die Umweltkrise gibt den personenzentrierten und anthropozentrischen Genres Drama und Theater einen völlig neuen Horizont. Mir scheint, als hätten die gewohnten Formen, Strukturen und Rollen keinen Bezug zum Bewusstseinswandel, zu dem uns der Klimawandel unweigerlich führen wird. Die alten Narrative stützen zu leicht Gefühle von Abwehr und Entmutigung, welche die Umweltkrise hervorruft. Die zentrale Frage scheint also zu sein, welches Denken den Weg aus Bedeutungsverlust und Schuld herauszeigen könnte.

**Elina Minn:** In meiner künstlerischen Arbeit hat die Zusammenführung von Ökologie und Dramaturgie Raum für neue Gedanken eröffnet und mein Verständnis um andere Handlungsweisen und Perspektiven bereichert. Ich denke, Ökologie heißt Zusammenleben und Interaktion, Dramaturgie – Verhältnisse, Strukturen und Verbindungen. Die Begriffe gehen gut zusammen. Als Künstlerin verstehe ich Ökologie auf vielen Ebenen, zum Beispiel als Inhalt, Form und Handlungsweise.

**Lauri Mattila:** Mich ärgert, dass mit dem Wort Ökologie in der Alltagssprache nur Umweltorganisationen und Naturschutz assoziiert werden. Das verengt den Begriff und kapselt ihn ab. Mich hat der Gedanke von **Felix Guattari** inspiriert, dass die ökologische Krise zusätzlich zur Umweltkrise auch auf mentaler und gesellschaftlicher Ebene dominiert. Der Kapitalismus macht das Denken einseitig und führt dazu, dass sich die Praxis der kapitalistischen Logik unterordnet. Ich nähere mich dem Thema in meiner Theaterarbeit auf ganz praktischer Ebene – wie sind wir zusammen, wie begegnen wir uns, und wo. Wie könnten oder sollten wir vernünftig, beständig und einvernehmlich vor dem Hintergrund eines guten Lebens miteinander umgehen.

In meiner Inszenierung *IMMER NOCH! – Ein Abend des Neuwerdens* (YHÄ! – Uudeksi tulemisen ilta) probten, erforschten und heiligten wir das Zusammensein. Ein Teil der Inszenierung war ein Garten, um den wir uns kümmerten. Das Publikum luden wir ein, mit uns die Bräuche unseres gesell-

schafftlichen Lebens zu erforschen. In meiner Kunst möchte ich hervorheben, dass die Probleme der ökologischen Krise kollektiv sind, es braucht keiner alleine unter ihnen zusammenzubrechen.

**Elli:** Es ist interessant zu sehen, wohin sich gemeinsames Denken ausbreitet. Mein Stück *Elchjagd* (Hirvimetsä) ist eine Jagdgeschichte der Gegenwart, die unser Verhältnis zur Natur untersucht. Während des Schreibprozesses las ich viel alte Jagdliteratur. Die Jagdgeschichten flossen in die Sprache des Stücks mit ein, als Intertexte, als Material, mit dem ich spiele. Ich habe die alte Tradition in meiner Geschichte recycelt.

Der Schreibprozess fühlte sich wie eine Unterhaltung mit Jägern aus der Vergangenheit an; in das Stück haben sich die Stimmen verschiedener Generationen eingeschrieben. Erst während des Schreibens begriff ich die Verantwortung meiner Erzählweise und ihr Verhältnis zur Gegenwart. Die Heldengeschichte zum Beispiel, welche die Illusion des Menschen hervorhebt, autonomer Herrscher der Natur zu sein, erscheint mir überhaupt nicht relevant. Ich glaube, dass Kultur, Kunst und Wissenschaft einen wichtigen Einfluss auf das Menschenbild und dessen Entwicklung haben. Als Künstlerin erlebe ich meine Verantwortung in der Neubewertung des Menschenbildes in dieser Übergangszeit.

**Elina:** Ich bereite gerade die Puppentheaterinszenierung *Das verborgene Leben der Pflanzen* (Kasvien salattu elämä) vor. Darin untersuche ich, welche Formen des Bewusstseins und des Fühlens Pflanzen haben könnten. Mich fasziniert, welche Folgen Identifizierung hat. Was passiert, wenn ich mich in die Sichtweise eines anderen Lebewesens hineinversetze. Ich habe mir vorgestellt, wie es sich anfühlen



würde, wenn ich Wurzeln hätte. Wenn ich jetzt, Anfang März, eine Pflanze wäre, was würde in mir geschehen, wonach würde ich mich sehnen.

Pflanzen haben ein völlig anderes Verhältnis zu Zeit und den Forderungen der Zeit als Menschen. Ich möchte erforschen, was das im Kontext einer Inszenierung bedeuten könnte. Es kam mir erfrischend vor, den Menschen völlig aus dem Zentrum zu nehmen. Das hat Platz geschaffen und neuartige Beziehungen zu Orten und anderen Geschöpfe möglich gemacht. Die Gefahr ist natürlich, alles zu Vermenschlichen.

**Elli:** Diese Gefahr besteht immer. In meinem Stück *Elchjagd* (Hirvimetsä) gibt es einen sprechenden Elch, und ich habe über eine Identifizierung mit ihm versucht, mir für ihn eine eigene Sprache und Art der Wahrnehmung auszudenken. Ich habe gelernt, dass es unmöglich ist, die menschliche Perspektive zu verlassen, die eigene Stimme klingt überall durch. Stattdessen ist es aber möglich, Hierarchien zu verändern.

**Elina:** Das Puppentheater ist in dieser Hinsicht eine interessante Form, weil dort Gegenstände belebt werden. Ihnen wird auf die gleiche Weise versucht Leben einzuhauchen wie Menschen, und sie werden zu völlig gleichberechtigten lebenden Figuren. In *Das verborgene Leben der Pflanzen* bauen wir technologische Pflanzenapparate, die auch Instrumente sind. Wir möchten den Pflanzen eine eigene Stimme geben. Das ist natürlich eine fiktive Stimme, aber ich glaube an die kommunikative Kraft der Phantasie.

**Lauri Mattila** (geb. 1988) schließt bald sein Studium mit einem Master in Regie und Live Art and Performance Studies an der Theaterhochschule Helsinki ab. Seine letzte Inszenierung war *Valentin, ein sensibles Biest – ein 50 km-Monolog* (*Valentin, herkkä peto – 50 km:n monologi*) und davor seine Abschlussarbeit *IMMER NOCH! – Ein Abend des Neuwerdens* (*YHÄ! - uudeksi tulemisen ilta*) am Ylioppilasteatteri (Studententheater, 2014).

**Elli Salo** (geb. 1983) hat an der Universität Helsinki russische Literatur studiert und ihren Master der Philosophie 2011 abgeschlossen. Momentan studiert sie Dramaturgie im Masterprogramm der Theaterhochschule Helsinki. Sie ist Teil der Gruppe *Operation Paulaharju* (*Operaatio Paulaharju*), die Theater in der Wildnis von Lappland probt und aufführt. Ihr neuestes Stück *Elchjagd* (*Hirvimetsä*) wird im Frühjahr 2015 an der Theaterhochschule uraufgeführt. Von diesem Stück ist auch eine Hörspielversion für das Radiotheater der Rundfunkanstalt YLE in Vorbereitung.

**Elina Minn** (geb. 1984) studiert Dramaturgie und kommt aus den Bereichen Animation und Bildende Kunst. Derzeit arbeitet sie mit der Tänzerin und Choreografin Anna Torkkelin im Projekt *Vanitas* zum Schönheitsbegriff und denkt über die Verbindungen zwischen den Arten im Puppentheater *Das verborgene Leben der Pflanzen* (*Kasvien salattu elämä*) nach.

Foto Eva Persson



**Lauri:** Dadurch, dass mit diesen Dingen, die sich riesig und niederschmetternd anfühlen, gespielt werden kann, entsteht auch Flexibilität und Optimismus. Die ökologische Krise versetzt uns in eine Situation, in der sich jeder trauen muss, selbst zu denken und damit vielfältige Denkweisen und Sprachen zu schaffen. Im Moment hat die Sprache der Wirtschaft alles Denken durchdrungen und funktioniert als totalisierende Kraft. Ich glaube, dass mit Hilfe einer vielgestaltigen Sprache mehr eigener und gemeinsamer geistiger Raum geschaffen werden kann.

**Elina:** Die Dramaturgie neu zu denken kann auch neue Wege des Denkens ermöglichen, denn sie ist ein Werkzeug, um herrschende Denkgebäude und Bezüge zwischen verschiedenen Akteuren zu erkennen. Sie funktioniert als Spielfeld, auf dem mögliche Alternativen erforscht und analysiert werden können.

**Lauri:** Für meine Kunst ist wesentlich, dass keine Strukturen und Methoden festgeklopft werden, es nicht so oder so zu sein hat. Es geht darum, verschiedene Modelle und Formen auszuprobieren, Entwürfe oder sogar dynamische, wachsende Modelle.

**Elli:** Mich beschäftigt momentan, wie eine vielfältige, komplexe Dramaturgie entstehen könnte, die lebenden Organismen entspricht. Wie schaffe ich einen Wald anstelle eines Holzstapels?

---

*Elli Salo*





## Vorschläge für eine ökologische Dramaturgie

Eine ökologische Dramaturgie:

Nimmt die Gegenwart und die Umweltkrise ernst.

Erweitert den Blick auf die Umwelt und andere Arten, anstatt nur den Menschen zu betrachten.

Schlägt neue Praktiken vor und studiert sie ein.

Schafft eine neue Wirklichkeit und zeigt nicht nur die Situation oder Narrative, wie sie gerade sind.

Erfindet Erzählungen der Erneuerung.

Versteht anstelle der Illusion der Unsterblichkeit die Möglichkeiten des Sterbens, der Endlichkeit, des Faulens und Verrottens.

Strebt nicht nach dem Neuen um seiner selbst Willen, sondern gestaltet das Bestehende nach vernünftiger und genauer Beobachtung neu.

Sieht die Kunst als ein Umfeld, in dem Inszenierungen und Ideen als Teil eines größeren Netzwerks verbreitet werden.

Bekennt sich zur Vielseitigkeit von Dramaturgien und dem Artenreichtum der Perspektiven.

Die Dramaturgie kennt verschiedene Arten von nah sein und nah leben. Das Aufzeigen von Bewegungen in unterschiedlichen Rhythmen und Bahnen, gleichzeitiges Leben, überlappendes und paralleles Stricken, das Bestücken und Überbrücken von Zwischenräumen. Sie ist beeindruckend, angleichend, ansteckend, fesselnd.

In einer neuen Situation, vor etwas Neues gestellt, erstaunt.

Pfade, Netzwerke, Wege, die Spur in mir klingt, setzt sich, bewegt sich, fliegt. Atmet ein und aus. Es gibt endlose Ursachen und Folgen. Sie wachsen und sterben die ganze Zeit.

Finde die Leichtigkeit im schweren Stoff.

Mach die Sprache zu einem Weg in eine Welt, in der noch Platz zum Leben ist.

Mach aus der Bühne einen utopischen Ort, an dem viele gehört werden.

Mach was für die Sinne, vertraue der Intuition.

Die Sprache ist nicht nur deine, sondern auch die der Herde. Schreib also mit der Herde, für sie, gegen sie und überlege dir genau, wie weit du deine Herde ausdehnen kannst.

Verhalte dich niemals herablassend, denn

- 1) es muss weiter diskutiert werden können.
- 2) die vielfältigsten Dinge können sich als wichtig herausstellen.

Wo viele materielle Ressourcen knapp sind, ist die Fülle der geistigen und sozialen Ressourcen noch nicht erforscht.

30.10.2014

*In Mustarinda, Hyrynsalmi*

*Susanna Airaksinen, Lauri Mattila, Elina Minn, Katariina Numminen, Elli Salo, Laura Valkama, Johannes Vartola, Eira Virekoski*

*Master-Kurs Dramaturgie: Dramaturgie und Ökologie*

*Theaterhochschule Helsinki*





Elchjagd | Theaterhochschule der Universität der Künste 2015 | Regie Ilmari Pursiainen | Autorin Elli Salo | Foto Panu Poutanen





# Die Kunst sich zu verwandeln – Other Spaces

Zum ersten Mal sah ich die Gruppe Other spaces (Toisissa tiloissa) an einem sommerlichen Tag im Rantapuisto-Park in Helsinki. Ich wurde Zeuge einer Vorstellung, in der eine Schar von Leuten eine kreisförmige Bahn lief und sich in auf zwei Beinen laufende Menschenaffen verwandelte, beziehungsweise an diese erinnerte. Dann stellten sie sich auf die Zehenspitzen und rannten los, als ob sich ein vierfüßiges Tier auf die Hinterbeine gestellt hätte und jetzt ständig dabei ist, nach vorne zu fallen. So wurden sie zu einer Horde wilder, eigenartig brüllender Geschöpfe. Es wirkte, als ob die Darsteller in einem jeweils eigenen, inneren Dialog mit ihrem eingebildeten Wesen wären.

Die Wesen erinnerten an fantastische Spielarten der Tierwelt. Einen Moment später sahen sie noch einmal aus wie Menschenaffen, bevor sie dann wieder sie selbst wurden. Als nächstes bauten sie vor uns eine Anordnung auf, die selbst getestet werden konnte. Zwei aus der Gruppe hielten mich, während ich mich zurücklehnte. Ich beugte meinen Kopf nach hinten, mein Blickfeld drehte sich überkopf, und es kamen Blumen auf mich zu. Mein Gesicht streichelten leichte Brisen, die mir zwei an Schmetterlinge erinnernde Plastik-Po-Rutscher am äußersten Rand meines Blickfelds zufächerten. Vor meinem Mund tauchte ein Strohalm auf, aus dem ich süßen Saft saugen konnte.

## Im Kreis Laufen

Ein paar Jahre nach dieser Vorstellung nahm ich an einem von der Other Spaces-Gruppe veranstalteten *Geheimen Fortbildungscamp* (Salainen Uudelleenkoulutusleiri) teil, bei dem die Teilnehmer zu ähnlichen Verwandlungen in verschiedene Naturerscheinungen und in die Erfahrungswelt von Geschöpfen aus der Pflanzen- und Tierwelt angeleitet wurden. Mein Kopf wurde zu einem Asteroiden, aus meiner Hand kamen Strahlen, ich rollte mich zu einer Schnecke. Bald merkte ich, dass ich genauso herum lief, wie ich sie damals im Sommer gesehen hatte.

In der Tierkreis-Übung werden verschiedene Körperteile zusammengesetzt, um sich in ein ganzes Tier zu verwandeln. Ich schaffte es, auf meinem Kopf Hörner zu fühlen oder an meinen Gliedmaßen Hufe, aber ein Huftier mit Geweih? Wenn ich einen Körperteil geformt hatte, hatte sich der andere, während ich mit meiner Aufmerksamkeit woanders war, heimlich wieder verändert. Mir stellten sich die Grenzen der Abweichung von menschlicher Erfahrung in den Weg. Ist das Tier nur zu begreifen, wenn es sich auf seine Hinterbeine erhoben hat? Wir diskutierten die Erfahrungen mit der Übung, und das gab mir das Gefühl, den anderen ebenbürtig zu sein.



Nach dem Workshop wurde ich eingeladen, Mitglied der Gruppe zu werden. Ich habe Dokumentarfilmregie studiert, Bühnenerfahrung hatte ich nicht. Das war für die Gruppe kein Problem, weil es in ihren Inszenierungen eigentlich keine Auftritte gibt, sie geben Anleitungen und demonstrieren Übungen, oder sie üben, sowohl öffentlich als auch unter sich. Die Gruppe bestand aus Menschen mit sehr unterschiedlichen Hintergründen. Es waren Schauspieler, Tänzer, Bildende Künstler, Schriftsteller, Musiker, ein Bankangestellter und ein Mathematiker. Wir trafen uns wöchentlich zu freien Proben, in denen wir schon bestehende Übungen wiederholten und neue entwickelten. Ich kam bald in die Arbeitsgruppe für Aufführungen: damals waren *Golem-Variationen* (Golem muunnelmia) und *Rentiersafari* (Porosafari) in Arbeit.

## Eine Übung als Aufführung

Die Gruppe Other Spaces entwickelt Übungen, deren Thema Metamorphosen von Menschen in fremde Seins- und Erscheinungsformen sind, also „in andere Räume“. In den Vorstellungen leiten wir die von uns entwickelten Übungen für das Publikum an. Das Wesentliche ist die von der Übung erzeugte Erfahrung. Die Teilnehmer der Übung sind sowohl Darsteller als auch erfahrende Zuschauer der Aufführung.

Die Metamorphose setzt einen Verzicht der anthropozentrischen Haltung und das Streben nach der Erlebniswelt anderer Lebewesen voraus. Das befreit uns von der menschlichen Gestalt und ihrer bestehenden sozialen Identität. Die Andersartigkeit der Wesen, denen der Übende begegnet, beherrscht trotzdem nicht vollständig dessen Bewusstsein. Die reflektierende Distanz zum eigenen Handeln bleibt paradox. Die Metamorphose wird mit einer Technik durchgeführt, mit der bei Bedarf abgebrochen werden kann.

Die Übungen sind ihrer Natur nach kollektiv. Sie werden an einem gemeinsamen Ort zur selben Zeit gemacht. In den Übungen können Berührungen erfahren werden, beispielsweise wird ein Übender mit einem Stock geschubst (Wurmübung). Die Teilnehmer begegnen sich körperlich verändert in einem anderen Raum unter den Bedingungen der Technik. Die Übung entlässt ihre Teilnehmer nicht aus ihrer Verantwortung als Mensch sich selbst und anderen gegenüber. Am Ende wird die Übung gemeinsam aufgelöst, und die Erfahrungen werden mit den anderen Übenden diskutiert.

## Humanoide Erfahrung

Die zehnjährige Reise der im Jahr 2004 gegründeten Gruppe Other spaces durch nicht-menschliche Seins- und Erscheinungsformen hat uns dazu geführt, im Jahr 2015 zu fragen, was für eine Übung uns verändern könnte – als Menschen. Als Ergebnis der Überlegungen entstand eine Aufführung mit dem Namen *Humanoidenhypothese* (Humanoidihypoteesi). Die Hypothese ist die Annahme, dass außerirdische, menschenähnliche Wesen möglich sind. Diese vom Modernismus vorgebrachte Hypothese fordert die bis heute vorherrschende Vorstellung vom Menschen als höchstem Wesen der Schöpfung heraus. Als Folge dieser Hypothese betreffen die Methoden, mit denen wir anderen Lebensformen begegnen, auch uns selbst. In der Vorstellung testeten wir die Hypothese durch Experimente und Erfahrung. Den „Humanoidenraum“ schufen wir durch eine psychophysische Übung, die von der menschlichen Erfahrung entfremdet. Die Methoden, mit denen wir als Menschen Verbindungen zwischen verschiedenen Phänomenen herstellen, verschwinden.

Als Recherche für das Projekt stimmten wir uns auf die humanoide Perspektive dadurch ein, dass wir als Humanoide mit einem Menschen zusammen Fuß in privaten Wohnungen und öffentlichen Räumen fassten. Mein Besuch als Humanoider bei jemandem Zuhause machte den geselligen Tee-Moment unbegreiflich. Warum essen und trinken wir, wenn wir uns nicht damit ernähren? Welche Botschaft verbirgt sich hinter einem mit Geschmacksstoffen versehenen Kuchen? Bei dem Besuch geriet mein Gastgeber in die Situation, dass er die Menschheit vertrat, während ich die Humanoiden vertrat. Aus Sicht des Humanoiden weckte der Stadtraum wiederum Fragen nach dem handelnden Subjekt. Findet



es sich auf der aus Stein, Stahl und Beton geformten Achse, an der entlang die momentan lebenden Menschenwesen in ihrer Bahn geführt werden, oder vielleicht doch in den rundlichen Gliedmaßen dieser Wesen?

Die Teilnehmer der *Humanoidenhypothese*-Vorstellung verwendeten die von uns entwickelten Übungen, um sich auf den Besuch in der Universitätsbibliothek Helsinki einzustimmen. Woran ist ein Humanoid in Menschengestalt zu erkennen? Wie sehen Humanoide die Menschen? Einfache Übungen begleiteten den Besuch. In unserer Anleitung nutzten wir Techniken, mit denen wir den Besuch unbemerkt von den Nutzern und Angestellten der Bibliothek bewerkstelligen konnten. Techniken zur Einschleusung, wie die Nachahmung menschlicher Gesten und Handlungsweisen, nährten das Erlebnis. Der Besuch selbst dauerte 35-50 Minuten und wurde einzeln durchgeführt, die eigene Erfahrung reflektierend.

Am Ende des Besuchs kehrten wir zu dem verabredeten Ort zurück, an dem wir den psychophysischen Zustand gemeinsam auflösten und dafür sorgten, dass alle Teilnehmer wieder zu Menschen wurden. Die Vorstellung endete mit einem Gespräch, in dem die Teilnehmer ihre eben gemachten Erfahrungen teilen konnten.

Demzufolge was wir gehört haben, war eine humanoide Erfahrung, also die von einem dem Menschen ähnlichen aber außerirdischen Wesen, für die Zuschauer erfahrbar. Die von der Gruppe ausgeübten Begegnungen mit fremden Seins- und Erscheinungsweisen führten zu einer Aufführung, in der sich am Ende alle selbst als fremdes Wesen begegneten.

*Jaakko Ruuska*

**Jaakko Ruuska** (geb. 1981) ist Filmemacher, Fotograf, Video- und Performancekünstler sowie frischgebackener Vater aus Helsinki. Er hat eine Ausbildung als Dokumentarfilmer (BA an der Kunstgewerblichen Hochschule 2008; MA an der Aalto-Universität 2012) und das Dokumentarische steht im Mittelpunkt all seines künstlerischen Schaffens. Ruuska kam 2010 zur Gruppe Other spaces und war seitdem an den folgenden Arbeiten der Gruppe beteiligt:

Rentiersafari (Porosafari), Premiere im Museum für zeitgenössische Kunst Kiasma, /teatteri.NYT Festival, Helsinki, Oktober 2010

Golem-Variationen (Golem muunnelmia), Premiere im Kiasma-Theater, Helsinki, Februar 2011

Olives and Stones, Aalto-Pavillion der nordischen Länder, Biennale Venedig, Juli 2013

Parkhaus (Parkkitalo), Premiere URB13 Festival, Helsinki, August 2013

Wolfsafari (Susisafari), Premiere Helsinki, März 2014

Humanoidenhypothese (Humanoidihypoteesi), Premiere in der Universität Helsinki, Februar 2015



Foto Eva Persson





Operation Paulaharju 2014 | Regie und Konzept: Juha Hurme | Foto: Matti Rasi



Rentiersafar | Other Spaces 2012 | Gastspiel in Italien, Il Giardino delle Esperidi Festival | Foto: Jaakko Ruuska



# Theater und Rentier

**Samuli Paulaharju** (1875-1944) war ein legendärer finnischer Sammler von Überlieferungen, Ethnologe und Schriftsteller. Paulaharju durchschweifte Lappland (auch Gebiete in Schweden, Norwegen und Russland) und zeichnete für die Nachwelt auf, wie der Norden lebt, denkt, glaubt, hofft und fürchtet.

Im Jahr 1934 überraschte er selbst seine Freunde mit der Veröffentlichung eines literarischen Werkes. Die Sammlung der fünfzehn Novellen *Von der Nachtseite der Berge* (Tunturien yöpuolta) basiert auf folkloristischen, nordischen Spukgeschichten, ist aber gleichzeitig dichte, künstlerisch geformte moderne Kurzprosa.

Paulaharjus Verhältnis zu den Urbewohnern und der Natur der Wildnis ist tief verständnisvoll und wertschätzend, sowie aus ökologischer Sicht geschickt. Der mächtige Eindruck der arktischen Natur, die Dunkelheit der Polarnacht und die fehlende Nacht im Sommer bestimmen das Los des Menschen. Es ist sinnlos, sich dagegen zu wehren. Die Novellen durchdringt ein frischer, ironischer Ton: der Leser darf selbst entscheiden, ob die Hauptpersonen eine Angstpsychose haben, oder von einer übernatürlichen Erscheinung hart angegangen wurden.

Jede Novelle ist eine humorvoll erzählte Tragödie, in der weder der Witz billig noch das Tragische pathetisch sind.

*Der mächtige Eindruck der arktischen Natur,  
die Dunkelheit der Polarnacht und die fehlende Nacht  
im Sommer bestimmen das Los des Menschen.  
Es ist sinnlos, sich dagegen zu wehren.*

Die Zivilisation und Vertreter der Geistlichen oder Beamten aus dem Süden sind oberflächliche und schwache Männer, traurige Marionetten inmitten ihrer uralten Macht. Das Christentum zeigt sich als ein Glaube neben anderen.





Grandios!

Ich lernte diese Novellen zum Jahrhundertwechsel kennen und beschloss, irgendeine Theateradaption zu machen. Dreizehn Jahre vergingen beim Nachdenken darüber. Dieses Material war nichts für Institutionen.

Im Juli 2013 wachte ich auf der Insel Hailuoto im Zelt auf und begriff, dass die Novellen von Paulaharju an ihren Geburtsort zurückkehren müssen. Noch am selben Tag suchte ich das Produktionsteam für die *Operation Paulaharju* (Operaatio Paulaharju) im Sommer 2014 zusammen.

*Die Operation Paulaharju* wird in fünf Teilen jeweils im August 2014–2018 in der Wildnis gezeigt. Im ersten Sommer wanderten dreihundert Leute nach Hannukuru in West-Lappland, um das Stück zu sehen. Die kostenlose Vorstellung dauerte 29 Minuten, die Wanderung zum Vorstellungsort und zurück im Schnitt vier Tage.

Wir selbst wanderten zwei Wochen vor der Premiere dorthin und probten das Stück. Wir wohnten in Zelten und kochten unser Essen auf Campingkochern und über Lagerfeuern. Verpflegungsnachschub holten wir bei einem Orientierungslauf durch die Berge von einer bestimmten Hütte, in der es Vorräte gab. Diese Tour dauerte acht Stunden.

Wir hatten sieben Vorstellungen in Hannukuru. Nach der letzten Vorstellung wanderten wir Richtung Norden zum Dorf Hetta, in dessen Naturzentrum wir das Stück für diejenigen Zuschauer aufführten, die aufgrund ihres hohen Alters oder aus anderen physischen Gründen nicht nach Hannukuru wandern konnten. Sie mussten sich bei mir mit einem Brief anmelden.

Auf diese Art werden wir vier Jahre lang weitermachen. Ich tausche die Novellen aus, sodass die Vorstellungen jedes Jahr anders sind. Wer die gesamte Serie sehen möchte, muss in fünf aufeinanderfolgenden Jahren durch Lappland wandern, insgesamt hundert wunderbare Kilometer.

Der wirtschaftliche Gewinn von *Operation Paulaharju* liegt bei null. Die professionellen Darsteller wollen kein und bekommen auch kein Honorar. Sie bekommen hier etwas anderes. Geld brauchen wir für die Reisen, das Essen und die Ausstattung. Diese bescheidene Summe sammeln wir jedes Jahr mit der Hilfe von Kooperationspartnern und Stipendien zusammen. Wenn es keine Unterstützung gibt, finanziere ich das Projekt selbst.

*Operation Paulaharju* lenkt die Aufmerksamkeit auf die bedrohten Naturparks von Finnland und der Welt. Wir bewegen uns in dem Gebiet ohne Spuren zu hinterlassen, und auch unser Theater hat keine festen Bauten. Die Zuschauer sitzen auf dem Boden. Wir stören die Wanderer nicht, die sich nur für die Wildnis interessieren und nicht für Theater in der Wildnis.

Wir bieten eine völlig andere Art des Reisens durch Lappland, wo das Tourismusgeschäft allgemein brutal, stillos und gleichgültig gegenüber dem Wert der Natur ist. Ohne zu predigen erinnern wir an den Alarmzustand des Planeten im Würgegriff von Klimawandel, Korrosion und Artensterben.

Unsere Tätigkeit enthält auch eine kulturpolitische Kritik. Wir zeigen, dass es möglich ist, eine vernünftige hochkulturelle Betätigung beinahe völlig losgelöst von Geldwirtschaft und Kommerz zu entwickeln. Ich kann versichern, dass unser Abenteuer in den Bergen uns mehr als genug entlohnt hat.

*Operation Paulaharju* hat Kunstschaffende zu einer einzigartigen Reise verführt sowie Outdoor-Sportler mit Kunst überrascht. Das Publikum von Hannukuru teilte sich grob in zwei Lager: Kulturleute, die das erste Mal in der Wildnis von Lappland waren, und Wanderer, die das erste Mal im Theater waren.

Perfekt.

*Operation Paulaharju* ist das lustigste, das ich mir jemals ausgedacht habe.

*Juha Hurme*





**Juha Hurme** (geb. 1959) arbeitet als Schriftsteller, Dramaturg, Regisseur, Schauspieler, Rundfunkjournalist, Festivalleiter, Kolumnist, Festredner und als Lehrer für Literatur und Theater.

Juha Hurme ist ausgebildeter Naturwissenschaftler und fand erst im Erwachsenenalter in der Mitte der 1980er Jahre zum Theater. Er hat Theater nie ganz ernst genommen, sondern testet dessen Möglichkeiten als Mittler zwischen lustiger gesellschaftlicher Tätigkeit und Themen der hohen Literatur.

Hurme arbeitet an Laientheatern, Universitätstheatern, in freien professionellen Gruppen und an Stadttheatern. Neben Dramatisierungen und Inszenierungen veröffentlicht er ab und zu Bücher.

Entweder schreibt Hurme sein eigenes Stück oder er nimmt sich als Themen die Größen der Weltliteratur (Shakespeare, Dostojewski, Hamsun, Kafka, Aleksis Kivi, Volter Kilpi).

Hurme ist auf Freilichttheater spezialisiert. Die in den Schären von Turku realisierte Volter Kilpi-Serie brachte ihre Vorstellungen seit dem Jahr 1999 auf die Felsen und Wiesen am Ufer. In einem ökologisch empfindlichen, einzigartigen Naturgebiet im Norden, beim Hailuoto-Festival, ist die Gewichtung seit dem Jahr 2007 politischer.

Die sechsteilige Serie von Stücken, die in den Jahren 2013-18 realisiert werden soll, beruht auf Texten des anarchistischen Schriftstellers Algot Untola (unter dem Pseudonym Maiju Lassila), der im finnischen Bürgerkrieg 1918 hingerichtet wurde. Diese Serie wird auch draußen gemacht, hauptsächlich aus dem Grund, weil niemand dieses brisante Projekt finanzieren wollte.

Operation Paulaharju ist die passende Fortsetzung dieser Bestrebungen und offiziell Teil des Hailuoto-Festivals.

Foto Eva Persson



# TINFO

## THEATRE INFO FINLAND

TINFO arbeitet mit Theaterschaffenden zusammen: mit Künstlern, Theaterproduzenten und Festivalleitern.

TINFO organisiert in Zusammenarbeit mit verschiedenen Partnern Seminare, Workshops, Lesungen und Showcases und unterstützt damit künstlerische Netzwerke.

TINFO veröffentlicht Publikationen und Statistiken über das finnische Theater.

TINFO bietet Unterlagen und Ratschläge an über Mobilität, internationale Netzwerke, künstlerischen Austausch sowie finnische Theater und Künstler.



50

Fragen Sie uns bezüglich finnischer:

- tourender Theatergruppen: [www.tinfo.fi/touringperformances](http://www.tinfo.fi/touringperformances)
- aktueller Theaterstücke: [www.tinfo.fi/newplays](http://www.tinfo.fi/newplays) | [www.tinfo.fi/grant](http://www.tinfo.fi/grant)
- Kontaktdaten von Theatern und Festivals: [www.tinfo.fi/contacts](http://www.tinfo.fi/contacts)
- Theaterstatistiken: [www.tinfo.fi/statistics](http://www.tinfo.fi/statistics)



TINFO News:

- der deutschsprachige Newsletter erscheint zwei Mal im Jahr, zu bestellen per E-mail unter: [tinfo@tinfo.fi](mailto:tinfo@tinfo.fi)
- das englischsprachige und deutschsprachige Magazin über finnisches Theater, zu lesen auf unserer Webseite: [www.tinfo.fi/publications](http://www.tinfo.fi/publications)

### **TINFO News – Beständigkeit, Nachhaltigkeit und Performance-Utopien**

Herausgeber:  
TINFO – Theatre Info Finland  
Meritullinkatu 33 A 2  
FIN - 00170 Helsinki  
tel. +358 9 2511 2120  
[tinfo@tinfo.fi](mailto:tinfo@tinfo.fi)  
[www.tinfo.fi](http://www.tinfo.fi)

Redaktion:  
Sari Havukainen, Hanna Helavuori  
Layout:  
Sari Havukainen, Piia Volmari  
Gestaltung: Piia Volmari  
Übersetzung: Katja von der Ropp  
Korrektorat: Alexandra Stang

Herzlichen Dank an die Theater für die Fotos!  
Original Gestaltungskonzept für TINFO von BOTH – Creative Design Agency.  
Druck: Painojussit, Kerava, Finnland, 2015.



# Inhalt

Nachhaltigkeit, Utopien .....	3
Da ist ein Tier, und da .....	5
3419 Zeichen über die Verantwortung der Kunst .....	11
Nachhaltige Schauspieler? .....	15
Du musst Viele sein, über das Politische in Aufführungen .....	19
I Have a Dream, Too .....	25
Eine illusionslose Idealistin im Dialog .....	29
Selbstentblößung .....	33
Wenn ich Wurzeln hätte .....	37
Die Kunst sich zu verwandeln – Other Spaces .....	43
Theater und Rentier .....	47

## Mitwirkende:

**Hannah Gullichsen** ist Performancekünstlerin und studiert Live Art and Performance Studies an der Theaterhochschule der Universität der Künste in Helsinki. Sie arbeitet sowohl alleine als auch in verschiedenen Zusammenschlüssen von Performancekünstlern. Gullichsen interessiert sich für Fragen der Repräsentation und Ökologie, sowie für ökologische Prozesse und Erscheinungen als Ausgangspunkte ihrer Arbeiten.

**Sari Havukainen** ist Presse- und Öffentlichkeitsreferentin des Theatre Info Finland (TINFO).

**Hanna Helavuori** leitet das Theatre Info Finland (TINFO). Sie ist zudem Theaterwissenschaftlerin und hat diverse Artikel und Ausstellungskataloge über die darstellenden Künste in Finnland geschrieben. Sie hat verschiedene Bücher veröffentlicht und an der Theaterakademie der Universität der Künste in Helsinki Geschichte des finnischen Dramas und Theaters sowie Geschichte des zeitgenössischen Theaters unterrichtet.

**Aune Kallinen** ist Performancekünstlerin und Regisseurin. Sie ist als Lehrerin im Fachbereich zeitgenössisches Theater an der Theaterhochschule der Universität der Künste in Helsinki tätig. Kallinen arbeitet hauptsächlich in verschiedenen Kollaborationen, u. a. mit der Musikerin Laura Murtooma, der Choreografin Jenni Koistinen und der bildenden Künstlerin Jaana Kokko. Derzeit beschäftigten Kallinen die Landschaften und Prozesse, die post-humanistische Gedanken öffnen, sowie Körperpolitik.

**Maria Säkö** ist Theaterkritikerin und freischaffende Journalistin in Helsinki. Sie hat einen Abschluss als Kuratorin mit dem Schwerpunkt Kunst im öffentlichen Raum. Sie hat Artikel in verschiedenen theaterspezifischen Büchern veröffentlicht. 2013 wurde Maria Säkö mit dem TINFO-Preis für ihre Arbeit als Kritikerin ausgezeichnet.

**Sanna Uttu** ist freie Autorin und lebt in Helsinki. Sie schreibt über Performance, Live Art und Theater für verschiedene Veröffentlichungen. Uttu studiert Dramaturgie an der Theaterhochschule und arbeitet mit der Live Art Society.

**TINFO – Theatre Info Finland | Meritullinkatu 33 A 2 | FIN-00170 Helsinki | [www.tinfo.fi/en](http://www.tinfo.fi/en)**



TINFO – steht fürs Theater

